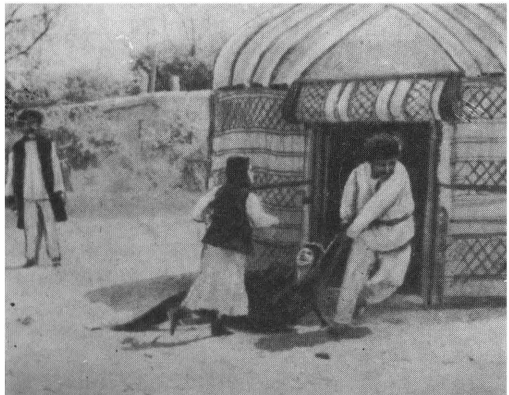
ISSN 0130-6405

Искусство КИНО

9 1982



Искусство кино

1982

9

СОДЕРЖАНИЕ

VII Международный кинофестиваль в Ташкенте 3

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям VII Международного кинофестиваля в Ташкенте 4

Ашок Ахуджа, Октавио Кортасар, Самоэль Матола — Голос разума, совести и добра

Кино в борьбе за мир 9

П. Костиков — С миссией дружбы и сотрудничества 19

Станислав Ростоцкий — Экран политической темы 29

Генрих Гурков — Портрет беспокойного времени

Внимание фильмам для детей и подростков 41

Николай Мащенко — Говорить о важном всерьез

Новые фильмы 47

Л. Кондратович — И пахари, и солдаты 56

И. Чикирев — Портрет директора 60

В. Антонова — Долг ранних лет 66

Мирон Черненко — Не хватает автора...

Интервью между съемками 73

Ли Хамраев — На благо народа, революции 77

Евгений Ташков — Перечитывая Достоевского

Портреты

М. Зак — Режиссура как искусство

Беседы за рабочим столом 98

Конст. Славин — Стенограмма мыслей и чувств

Теория и история 113

Е. Громов — Родословная новаторства

Издано о кинематографе 128

И. Парсаданов — Уроки творческих поисков 134

Новые книги о кино

Памяти товарища 135

Марк Фрадкин, Владимир Фокин — Юрий Егоров

За рубежом 137

«Если бы Андраш Ковач писал книгу об Андраше Ковече» 149

Георгий Капралов — Песчинки, останавливающие машину

Сценарий 155

Л. Свободин, Н. Эйдельман — «Нас венчали не в церкви...»

Фильмография 191

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
ПОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Ответственный секретарь
КЕЛЬМАН Л. М.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Людмила Аринина; Лидия Кузнецова, Анатолий Папанов, Галина Польских и Валентин Смирнитский; Анатолий Папанов в фильме «Отцы и деды» (режиссер Ю. Егоров, Киностудия имени М. Горького)

На 2-й стр. обложки
Тамара Шакирова в фильме «Непокорная»; кадр из фильма (режиссер А. Кабулов, «Узбекфильм»)

На 4-й стр. обложки
Кадры из фильма; Ингрид Челия, Джильда Манолеску в фильме «Мария, Мирабелла» (режиссеры Ион Попеску-Гопо, Наталья Бодюл. «Молдова-фильм» — «Союзмультфильм», СССР — «Романия-фильм», Румыния).

Iskusstvo Kino
Cinema Art

VIIth Tashkent Film Festival

Address by the General Secretary of the CPSU, the Chairman of Presidium of the Supreme Soviet of the USSR Leonid Ilych Brezhnev to the participants and guests of the VIIth Tashkent Film Festival (p. 3).

Ashok Ahudza
Octavio Cortazar
Samcel Matola
The Voice of Mind, Conscience, Good (p. 4)
Responses of the guests and partici pants of Tashkent Film Festival to the Address by Leonid Ilych Brezhnev

Cinema in the Struggle for Peace

Peter Kostikov
With the Mission of Friendship and Cooperation (p. 9)
Article on international relations of Soviet cinema

Stanislav Rostotsky
The Political Screen (p. 19)
Article on modern Soviet political cinema

Genrih Gurkov
The Portrait of Uneasy Time (p. 29)
Notes on modern Soviet documentary political film

Attention to the Films for Children and Teenagers

Nikolay Mashenko
Seriosly Speak About Important (p. 41)
Reflections of prominent Ukranian film director on development of cinema for children and teenagers in the light of the Decree of the CPSU

New Films

Alexey Kondratovich
Both Ploughmen and Soldiers (p. 47)
Review of the film «The Spring» («Mosfilm», 1982)

Nikolay Chikirev
The Portrait of Chairman (p. 56)
Review of the Film «Commanders of Industry» (Ukranian Documentary Film Studio, 1981)

Valeriya Antonova
Early Years' Debt (p. 60)
Review of the film «The Father'll Soon Return» («Turkmenfilm», 1981)

Miron Chernenko
Without an Author (p. 66)
Review of the Film «The Storm Warning» («Lenfilm», 1981)

Interview Between Takes

Ali Khamrayev
For the Welfare of People, Revolution (p. 73)

Yevgeny Tashkov
Rereading Dostoyevsky (p. 77)
The film directors on their new works

Portraits

Mark Zak
Film Directing as an Art (p. 81)
Profile of wellknown Soviet film director Andrey Tarkovsky

Talks at the Working Table

Konstantin Slavin
Shorthand Record of Thougts and Feelings (p. 98)
Reflections on script for documentary film

Theory and History

Yevgeny Gromov
Genealogy of Innovating (p. 113)
Article on the beginning of creative way of outstanding Soviet film director Lev Kuleshov

Published on Cinema

Nikolay Parsadanov
The Lessons of Creative Search (p. 128)
Review of the book by Artem Dubrovin «Life — Cinema Image — Life»

In Memoriam

Mark Fradkin
Vladimir Fokin
Yury Yegorov
Obituary notices on Soviet film director Yury Yegorov

Abroad

«Would Andrash Kovach Write a Book About Andrash Kovach» (p. 137)
Publication of Yury Khanyutin's talk with Hungarian film director Andrash Kovach

Georgy Kapralov
The Grits Which Stop Mechanism (p. 149)
Review of the film «Mon Oncle d'Amerique» (France)

Script

Alexander Svobodin
Natan Eidelman
«We Were Married not in Church...

© Журнал «Искусство кино», 1982

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 11.06.82
Подп. к печати 9.08.82 А 08291
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12, 12, усл. печ. л. 14, 18, уч.-изд. л. 18.3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 1510
Ордена трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева участникам и гостям VII Международного кинофестиваля в Ташкенте

Сердечно приветствую участников и гостей VII Международного кинофестиваля в Ташкенте и желаю полного успеха вашей встрече в столице Советского Узбекистана.

Служение искусству — это служение человеку. И можно только порадоваться тому, что кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки чутко откликаются на жизненные проблемы, волнующие людей во всех уголках земли.

Конечно, у каждой страны есть свои заботы, и о них говорят мастера кино. Но национальные различия и особенности не помеха для взаимопонимания. Мы с полным правом говорим об этом в год своего большого праздника — 60-летия образования Союза Советских Социалистических Республик. Великие идеалы мира, свободы и социального прогресса отвечают устремлениям всех народов. Эти идеалы — прекрасная основа для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего.

Пусть же мастера кино активнее выступают за мир, против угрозы термоядерной войны. Пусть громко звучит голос вашего представительного киносмотра, голос разума, совести и добра.

Новых вам творческих удач и свершений!

Л. И. БРЕЖНЕВ

Голос разума, совести и добра

В день открытия VII Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев обратился с приветствием к участникам и гостям кинофорума трех континентов. Приветствие руководителя Коммунистической партии и Советского государства, оглашенное на торжественной церемонии, посвященной началу работы фестиваля, было с воодушевлением воспринято многочисленными представителями мирового киноискусства, чье творчество, вдохновляемое великими идеалами мира, свободы, и социального прогресса, отвечает устремлениям всех народов планеты. На деятелей передового киноискусства разных стран неизгладимое впечатление произвел призыв, с которым обратился к ним выдающийся политический и государственный деятель современности товарищ Л. И. Брежнев: «Пусть же мастера кино активнее выступают за мир, против угрозы термоядерной войны. Пусть громко звучит голос вашего представительного киносмотра, голос разума, совести и добра».

Сегодня мы начинаем публиковать отклики участников и гостей ташкентского кинофорума на приветствие Леонида Ильича Брежнева.

Ашок Ахуджа,

режиссер (Индия)

Приветствие, с которым обратился к Ташкентскому международному фестивалю Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев, символизирует важность общественной и политической роли кино как средства борьбы за мир, прогресс и свободу народов. Высказанная в приветствии мысль о том, что искусство служит человеку, заключает в себе, на мой взгляд, и признание способности кинематографа повлиять на международную обстановку в сторону ее улучшения, что видится мне насущно необходимым, если принять во внимание всю сложность положения, сложившегося на сегодня в мире.

Кинематограф обращается к людям, ко всем людям, независимо от того, где они живут и на каком языке говорят. И когда президент Леонид Брежнев отмечает в своем послании, что национальные различия и особенности жизни в разных странах не являются помехой для взаимопонимания, нам ясно, что он имеет в виду и возможность упрочения такого взаимопонимания путем приобщения людей к тем гуманистическим ценностям и высоким идеалам, которые утверждает и внедряет в сознание зрителя передовое кино. Тем самым искусство экрана способствует достижению заветных целей, стоящих перед современным человечеством.

Не может быть двух мнений относительно того, что мир, процветание и свободная, счастливая жизнь — главное, к чему стремится подавляющее большинство людей на земле. Вот почему на меня наиболее сильное впечатление произвели следующие слова из послания советского президента: «Пусть же мастера кино активнее выступают за мир, против угрозы термоядерной войны. Пусть громко звучит голос вашего представительного киносмотра, голос разума, совести и добра». В этих строчках — прямой призыв к нам, кинематографистам, всемерно использовать потенциал нашего искусства и все наши силы, все наше умение для создания фильмов, которые могли бы помочь человечеству избавиться от военной опасности и строить международные отношения на основе дружбы, добрососедства, взаимного уважения и поддержки.

Мне хочется привести сейчас еще одно место из приветствия Леонида Брежнева в адрес Ташкентского фестиваля: «...можно только порадоваться тому, что кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки чутко откликаются на жизненные проблемы, волнующие людей во всех уголках земли». Одна из главных задач кино, если вдуматься в его общественное предназначение, как раз и состоит в том, чтобы нести человеку правду о реальной жизни, помогать ему глубже понять действительность, а тем самым — и пути, на которых достижимы благотворные перемены в судьбах людей и народов. Необходимо помнить, что мы трудимся не только для настоящего, но и для будущего. Я много и часто размышляю об этом. О том, каким будет наш мир через десять, пятьдесят, через сто лет. Конечно, через сто лет нас уже не будет на свете. Но что-то должно от нас ос-

таться, перейти в будущее из настоящего, чтобы грядущим поколениям жилось спокойнее, счастливее, лучше. В своих фильмах мне хочется показывать людей, которые смотрят в грядущее с надеждой. Для меня будущее — это надежда.

Когда режиссер создает фильм, он, думается, должен стремиться не просто к выражению близких ему идей, собственных симпатий, но и к тому, чтобы **убедить** зрителя, передать ему свою веру, свою страсть, свою тревогу. Естественно, что этого никогда не добиться, если ты будешь замкнут в самом себе, в кругу частных проблем, касающихся только тебя самого. Жизнь неотделима от искусства, а жизнь художника и его творчество имеют смысл только тогда, когда находятся в постоянном и заинтересованном соприкосновении с действительностью. С политикой, в частности.

Разнообразна и противоречива политическая жизнь нашей планеты, но есть фактор, которому принадлежит в ней доминирующая роль. Я имею в виду усилия стран, народов и правительств, направленные на сохранение мира. Неоценима роль Советского Союза в этом благородном деле. Сберечь мир нелегко. Но я оптимист. Верю, что войны можно избежать.

В ту пору, когда я был еще студентом Института кино и телевидения в Пуне, я сделал учебный фильм, который назывался «Два слова надежды». Моя лента состояла из четырех частей, причем у каждой был свой заголовок — «Мир», «Процветание», «Народ», «Надежда». И вот, оказавшись в Ташкенте, я вспомнил об этой своей ранней студенческой работе, когда прочитал девиз фестиваля, в котором есть дорогие мне слова — «мир», «прогресс», «свобода народов». Идеи, сформулированные в замечательном лозунге ташкентского кинофорума, прямо перекликаются с теми идеями, что руководили мною в моих первых кинематографических опытах и составляют мое кредо человека и художника.

Ташкентский смотр — первый международный кинофестиваль за пределами родины, в котором мне довелось принять участие. Сюда я привез свою первую самостоятельную картину «Начало», рассказывающую историю молодого кинематографиста. Фильм этот нельзя считать в полном смысле слова автобиографическим, однако в нем есть мотивы, которые навеяны обстоятельствами моей собственной жизни, а устремления и тревоги главного героя мне дороги и близки. Я рад, что «Начало» впервые получило широкую международную аудиторию на фестивале в Ташкенте.

У ташкентского кинофорума есть свои традиции, свои отличительные черты, отвечающие его благородным целям. Думаю, что устроители этого фестиваля сделали правильный выбор, когда в свое время решили отказаться от конкурса. В результате была обеспечена поддержка молодым кинематографиям и начинающим кинематографистам, на которую они не могут рассчитывать в такой мере ни на одном из крупных международных фестивалей, организуемых по конкурсному принципу. Но не только в этом заключается своеобразие Ташкентского фестиваля. В Ташкенте я каждый день сталкиваюсь с проявлениями исключительного дружелюбия и самого искреннего гостеприимства, с которым здесь встречают кинематографистов из десятков зарубежных стран. Мне особенно приятно отметить, что публика узбекской столицы столь живо интересуется творчеством моих соотечественников, что индийское кино любят и ценят в Узбекистане, в республике, у которой существуют давние исторические связи с Индией.

Участие в Ташкентском фестивале дало мне возможность впервые посетить Советский Союз. Достижения вашей страны в различных сферах экономики и культуры, в которых я мог убедиться на примере успехов узбекского народа, произвели на меня глубокое впечатление. Жизнь сегодняшнего Узбекистана — это пример для нас, и мне хочется верить, что со временем нам удастся добиться такого же прогресса у себя на родине.

Трудно переоценить тот опыт, которым обогатил меня, как, наверное, и многих моих коллег, ташкентский кинофорум. Ташкентский киносмотр — это **наш** фестиваль, настоящий праздник кино Азии, Африки и Латинской Америки. Здесь наглядно проявляют себя и находят свое дальнейшее развитие связи, объединяющие кинематографистов трех континентов, чьи интересы, устремления и чаяния во многом совпадают. В этом я убедился во время товарищеских бесед с представителями кинематографий многих стран и на просмотрах во Дворце искусств, где была представлена интересная программа, позволяющая судить о нынешнем состоянии и перспективных тенденциях киноискусства, цели которого определяет девиз фестиваля.

На мою дальнейшую творческую работу наверняка повлияет и более подробное знакомство с советским кино, которым я тоже обязан ташкентскому киносмотру. Признание, каким пользуется кинематограф вашей страны за рубежом, имеет в своей основе не только высокий художественный уровень создаваемых у вас фильмов. Разумеется, совершенствование выразительных средств киноискусства — дело исключительно важное. Однако не менее важно для художника постоянно чувствовать свою ответственность перед людьми, перед народом, умение понять его запросы и от-

кликнуться на них. Именно это качество, присущее советскому кино, делает его общественно значимым явлением, возбуждает к нему интерес отечественного и зарубежного зрителя. В год 60-летия Советского Союза я хотел бы пожелать деятелям киноискусства вашей страны радостных и больших удач.

Взаимопонимание и сближение народов ощущается сегодня как настоятельная потребность времени. К этой прекрасной цели стремятся в своих помыслах все честные люди земли, достижению ее служит и передовое искусство кино. Вряд ли возможно выразить данную мысль точнее и глубже, чем это сделано в послании президента Советского Союза Леонида Брежнева, высказавшего уверенность, что великие идеалы мира, свободы и социального прогресса являются прекрасной основой для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего. В верности этим идеалам — залог успешного выполнения кинематографом его гуманистической миссии.

Октавио Кортасар,

режиссер (Куба)

Современное международное положение является настолько серьезным, а вопросы войны и мира стоят сегодня настолько остро, что обращение товарища Леонида Ильича Брежнева к участникам и гостям VII Ташкентского кинофестиваля, в котором забота о безопасности человечества составляет один из главных мотивов, — воспринимается как исключительно актуальный документ.

Президент Советского Союза, будучи политиком, много делающим для оздоровления мировой обстановки, не раз доказывал, что он один из тех людей, которые прекрасно понимают роль культуры, и искусства кино в том числе, в борьбе за мир, широко развернувшейся на планете.

Приветствие товарища Л. И. Брежнева сообщило особый настрой нынешней международной встрече передовых кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте. «Служение искусству — это служение человеку,— говорится в приветствии.— И можно только порадоваться тому, что кинематографисты Азии, Африки и Латинской Америки чутко откликаются на жизненные проблемы, волнующие людей во всех уголках земли». Мне кажется, что в этих словах есть не только признание важности дела, которому служим мы, создатели фильмов, но и призыв к тому, чтобы в своих произведениях мы еще решительнее и глубже раскрывали самую важную из всех проблем, с которыми сталкивается современное человечество,— проблему защиты мира.

Убежден, что все, кому довелось участвовать в работе Ташкентского фестиваля, все, кому близки и дороги слова его девиза «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», обязаны задуматься над тем, как наиболее полно и действенно воплотить в жизнь идеи приветствия товарища Брежнева. Эти идеи дают новый импульс к творчеству художникам, сознающим важность общественного и политического предназначения киноискусства.

Мне особенно близко то место из обращения советского президента, адресованного кинематографистам трех континентов, где сказано, что великие идеалы мира, свободы и социального прогресса отвечают устремлениям всех народов, являясь прекрасной основой для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего. Глубоким смыслом наполнена эта простая на первый взгляд мысль. Ведь мир, в котором нам выпало жить, очень разный. Но о счастливом будущем — без войны, угнетения, насилия — мечтает большинство людей. А добиться этой цели можно только сообща, руководствуясь передовыми идеалами современности.

В этом еще раз, с новой силой убеждаешься на фестивале в Ташкенте, который является, быть может, самым главным кинофорумом для прогрессивных кинематографистов Азии, Африки и Латинской Америки. В самом деле, трудно назвать другой такой киносмотр, на котором киноискусству развивающихся стран уделялось бы столь большое внимание, как здесь, в Ташкенте. Регулярно проводить представительный фестиваль, специально посвященный афро-азиатским и латиноамериканским кинематографиям,— это огромное дело. Это еще одно ярчайшее подтверждение последовательной, искренней политики Советского Союза на международной арене, политики, в основе которой лежит подлинный интернационализм, уважение прав и интересов всех народов. Для нас очень важно, что есть такой фестиваль — фестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки. И со своей стороны мы должны прилагать усилия к тому, чтобы ташкентский кинофорум и в будущем обретал все больший вес, большую силу и международное влияние.

Человечество сегодня живет, как на вулкане,— настолько реальна военная угроза, нависшая над миром. Разумеется, действуя одними лишь средствами киноискусства, невозможно избавить планету от угрозы новой истребительной войны. Однако значение кино как искусства, обращающегося к миллионам людей,

преодолевая расстояния и государственные границы, и способствующего расширению и упрочению взаимопонимания между народами, очень велико. Вот почему мы должны использовать любую возможность, вытекающую из природы кинематографического творчества, для того, чтобы передовое кино еще действеннее служило делу мира, прогресса, социальной справедливости и свободы.

Революционная Куба находится в особом положении в Западном полушарии, будучи первой социалистической страной в этой части света. Экономическая блокада, угрозы, провокации — вот то оружие, которое постоянно пытается использовать против нас североамериканский империализм. В США государственные деятели, определяющие внешнюю политику, открыто придерживаются в отношении Кубы так называемой «доктрины Санта-Фе», не желают признавать нашего законного правительства. Характерно, однако, что и по отношению к ряду других стран региона Соединенные Штаты проводят аналогичный политический курс, поддерживая только те режимы, которые им угодны. Думаю, что любая кинематографическая работа, разоблачающая фашистский характер «доктрины Санта-Фе» и подобных ей политических установок США, была бы весьма полезна для дела мира и независимости народов.

Президент Рейган, государственная администрация США не раз допускали оскорбительные высказывания в адрес нашей страны, намекнув, что Фиделю Кастро было бы выгоднее сближение с США, чем дружба с Советским Союзом. Незадолго до того, как мы уезжали в Ташкент, Фидель дал ясный и твердый ответ нашим американским «благожелателям»: выступая на открытии конгресса сельскохозяйственных производителей, он выразил недвусмысленное возмущение попытками официальных лиц в США вмешиваться во внутренние дела суверенной Кубы и заявил, что Куба не торгует своими революционными принципами и никогда не откажется от дружественных отношений с Советским Союзом, а будет всеми силами развивать и укреплять их.

В нынешний год знаменательного юбилея, 60-летия Союза Советских Социалистических Республик, мне хочется пожелать всем людям вашей страны, друзьям и коллегам-кинематографистам успехов и благополучия. Минувшее десятилетие было, с моей точки зрения, очень успешным периодом в развитии советского многонационального киноискусства, периодом плодотворным и интересным. Позволю себе выразить надежду, что и в 80-е годы кинематограф Страны Советов будет умножать свои творческие достижения. И, самое главное, хочу пожелать, чтобы деятели кино Советского Союза практически добивались в своей работе претворения в жизнь тех пожеланий и напутствий, которые содержит послание товарища Л. И. Брежнева, еще раз напомнившего всем нам, что служение искусству — это служение человеку.

Самоэль Матола,

директор Национального киноинститута (Мозамбик)

Приветствие товарища Леонида Брежнева участникам и гостям Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте говорит прежде всего о том, какое большое значение придает весь советский народ этому форуму передового киноискусства, проходящему под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!». Присутствуя на торжественном вечере, посвященном открытию VII Ташкентского фестиваля в великолепном Дворце дружбы народов СССР имени В. И. Ленина, я был свидетелем того, сколь живо и горячо были восприняты слова президента Советского Союза деятелями кино десятков государств, собравшимися на свою традиционную международную встречу.

Содержание приветствия советского руководителя прозвучало необычайно актуально, оно проникнуто глубоким уважением к творчеству прогрессивных кинематографистов, верой в могучие возможности искусства кино, призванного помогать людям лучше узнать друг друга и добиться взаимопонимания; оно призывает нас еще активнее выступать за мир, против угрозы термоядерной войны. Исключительно важной является, на мой взгляд, высказанная в обращении товарища Леонида Брежнева мысль о том, что, независимо от характера конкретных проблем, стоящих перед народами разных стран, и специфических особенностей их жизни, основа для единения человечества во имя безопасности и счастливого будущего существует; такой основой являются идеалы мира, свободы и социального прогресса, которые дороги всем честным и здравомыслящим людям во всех уголках земли. Мы непременно сохраним эти замечательные слова в своей памяти.

Мы, кинематографисты Мозамбика, возьмем на вооружение идеи послания главы Советского государства и постараемся сделать все возможное для того, чтобы наша работа,

наше творчество обеспечивали весомый вклад в дело борьбы против империалистической реакции, милитаризма, расового угнетения и неоколониалистических происков со стороны некоторых держав, которым хотелось бы повернуть ход истории вспять и лишить народы африканского континента права на независимое, свободное развитие, завоеванное ими ценой стольких жертв.

Прогрессивный кинематограф трех континентов, видные представители которого вновь собрались в этом году в Ташкенте, просвещает народные массы, сплачивая их, помогает двигаться вперед по пути коренных социально-экономических преобразований, осуществляемых в интересах трудящихся. Интересы и устремления передовых художников афро-азиатских и латиноамериканских стран находят понимание и поддержку на Ташкентском фестивале, одном из самых представительных мировых кинофорумов, пользующемся высоким международным авторитетом. Внимание к Ташкентскому фестивалю со стороны кинематографической общественности развивающихся государств Азии, Африки и Латинской Америки, регулярное участие в его работе многих крупных кинематографистов Европы можно объяснить в первую очередь уникальностью этого киносмотра. Здесь молодые кинематографии выступают на равных с кинематографиями, имеющими многолетнюю историю и сложившиеся традиции. Здесь созданы все условия для широкого обмена творческим опытом и для откровенных, заинтересованных дискуссий по наиболее острым, волнующим проблемам политической и общественной жизни, непосредственно связанным с вопросами развития передового киноискусства. Здесь представленные на фестиваль фильмы смотрит огромная аудитория, тысячи и тысячи зрителей, настроенных хотя и взыскательно, но дружелюбно. Здесь мы неизменно ощущаем атмосферу сердечного тепла и гостеприимства, атмосферу интернационального братства.

VII Ташкентский фестиваль знаменателен тем, что он состоялся в год большого праздника народов СССР, в год 60-летия Союза Советских Социалистических Республик. В вашей стране искусство служит подлинным интересам народа, оно проникнуто глубоким гуманизмом, его отличает высокая социальная активность. В этом смысле советский кинематограф в корне отличается от кино капиталистических стран Запада, в котором постоянно дают себя знать ущербные, антигуманные тенденции, преобладание коммерческих интересов, в котором волна насилия, жестокости, порнографии поднялась сегодня особенно высоко. Поэтому советское киноискусство является для нас настоящей школой передового художественного и идейного опыта, а Ташкент — местом, где мы постигаем этот опыт практически. Хочу воспользоваться случаем и пожелать деятелям кино Советского Союза встретить исторический юбилей новыми замечательными достижениями в творчестве, вдохновляемом передовыми идеалами времени.

Кинематография Мозамбика еще переживает стадию становления и сталкивается с обычными для периода первоначального развития трудностями, связанными прежде всего с отсутствием квалифицированных национальных кадров, нехваткой аппаратуры. Но несмотря на это в нашей стране в последнее время наблюдается заметный прогресс в области кинопроизводства. Сегодня нашей основной задачей является создание документальных фильмов, правдиво отражающих политическую и социальную жизнь Мозамбика. В ближайшем мы намерены наладить работу и над игровыми картинами. Советский Союз проявил готовность оказать нам необходимую помощь, как материально-техническую, так и творческую. У нас установились связи с Госкино СССР, заключено соответствующее соглашение, по которому, начиная уже с нынешнего года, в Советском Союзе будут обучаться мозамбикские студенты; им предстоит приобрести различные кинематографические специальности. Соглашение предусматривает и совместное производство фильмов. Вскоре в Мозамбик должна прибыть группа советских документалистов, работа с которыми станет хорошей школой для наших кинематографических кадров. Мы рассчитываем, что со временем будет осуществлена и совместная мозамбикско-советская постановка художественной ленты.

Из картин, которые нам удалось посмотреть за эти дни в Ташкенте, более всего запомнились ленты, рассказывающие о жизни обыкновенных людей, об их повседневном труде и заботах, о переменах, происходящих в судьбах освободившихся народов, сравнительно недавно вступивших на путь самостоятельного развития. Мы видели на экранах фестивального Ташкента фильмы, гневно осуждающие неоколониализм, расизм и апартеид, бесчеловечность системы социального гнета, от которого на земле еще страдают миллионы и миллионы людей. И наблюдая за тем, с каким живым интересом, с каким искренним сочувствием к жертвам расистского произвола и эксплуатации смотрели эти картины в главном зале ташкентского кинофорума, я остро чувствовал дух интернациональной солидарности, отличающий атмосферу Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте.

П. Костиков,
заместитель председателя
Госкино СССР

С миссией дружбы и сотрудничества

Высокая политическая активность Советского Союза и других социалистических стран, направленная на упрочение и развитие сотрудничества между народами, нарастающая международная поддержка Программы мира на 80-е годы, выдвинутой XXVI съездом КПСС, рост антивоенного движения в странах Запада — вот наиболее характерные и ободряющие черты сложных и неоднозначных по своему содержанию процессов сегодняшней международной жизни. Ныне ни один человек на земле не может спокойно жить и трудиться без уверенности в том, что завтрашний день планеты будет мирным. Надеждам и чаяниям подавляющего большинства человечества полностью отвечает внешняя политика нашего государства и братских социалистических стран. Политика, проводимая настойчиво и последовательно, несмотря на все более отчаянные попытки реакционных империалистических кругов Запада, и в первую очередь США, отравить международный климат, усилить и без того возросшую напряженность в мире, навязать народам новую гонку вооружений, новый тур «холодной войны».

Наша страна твердо и последовательно выступает за мир. Наше миролюбие проявляется не на словах, а в конкретных делах. Никто не может всерьез оспаривать тот факт, что предложения СССР по ограничению вооружений и разоружению, готовность нашей страны к конструктивному диалогу с Западом, конкретные усилия нашей партии, нашего руководителя, Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, имеющие целью создать все необходимые условия для такого диалога, оказывают заметное оздоровляющее влияние на динамику международных отношений. Принятое СССР обязательство не применять первым ядерное оружие — шаг исключительной важности, который, несомненно укрепит мир, будет содействовать устранению угрозы ядерной войны. Бурные аплодисменты, раздавшиеся в зале заседаний Генеральной Ассамблеи ООН, когда там было оглашено послание Л. И. Брежнева, широкие международные отклики на этот важнейший политический документ наглядно свидетельствуют о горячей признательности человечества Советскому Союзу, выступившему с новой мирной инициативой, стремясь сделать все от него зависящее, чтобы ядерное оружие никогда не было пущено в ход, обеспечить мир и прогресс для нынешнего и грядущих поколений.

Обращаясь к делегатам XIX съезда ВЛКСМ, Леонид Ильич Брежнев говорил: «Вы — представители той части нашего великого народа, которой предстоит формировать завтрашний день страны. И вам более, чем кому-либо, небезразлично, каким он будет, этот завтрашний день. Не только для советских людей, но и для всего человечества. Что ожидает народы — мирное созидание, нелегкая, но благородная работа по обеспечению более счастливых и достойных условий жизни или безумие и кошмар ядерного уничтожения?»

Политика наиболее агрессивных сил империализма в наши дни заставляет ставить вопрос именно так. И ответ на него зависит от того, насколько активной и последовательной будет политика миролюбивых стран, насколько решительно и сплоченно многомиллионные народные массы выступят против

курса поджигателей новой мировой войны, в защиту мира на земле».

Борьба за упрочение мира, за избавление человечества от военной угрозы требует мобилизации всех средств, включая и те, с помощью которых идеи мирного сосуществования и разрядки напряженности, свободы и социального прогресса внедряются в сознание миллионов зрителей ...в различных уголках земли, оказывая благотворное воздействие на мировое общественное мнение. Важная роль принадлежит здесь кинематографу. Не случайно в принятом десять лет назад постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» было отмечено, что в нашем кино «не получила должного развития художественная кинопублицистика. Почти не создаются фильмы по острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы на международной арене». Тем самым партия четко ориентировала деятелей отечественного киноискусства на активный творческий поиск на одном из важнейших направлений развития кинопроцесса, связанного с экранным осмыслением актуальной политической проблематики. Сегодня мы можем с удовлетворением констатировать, что за последнее десятилетие в этой области наблюдаются положительные сдвиги. Достаточно сказать, что в 70-е и в самом начале 80-х годов появились такие фильмы, как «Тегеран-43», «Люди в океане», «Санта Эспиранса», «Жизнь прекрасна», «Падение Кондора» и некоторые другие произведения игрового кино, целый ряд значительных документальных лент, посвященных наиболее злободневным вопросам современной международной жизни.

●

Конструктивный подход СССР и других стран социалистического содружества ко всему кругу вопросов, определяющих развитие международных отношений в современных условиях, полностью соответствует духу и букве договоренностей, достигнутых семь лет назад на Совещании по безопасности и сотрудничеству в Европе и зафиксированных в его Заключительном акте. Как известно, эти договоренности охватывают широкий спектр актуальных проблем: мира, безопасности, сотрудничества в самых разнообразных областях; они представляют собой четкую программу действий государств на годы и десятилетия вперед. Полная реализация всех положений Заключительного акта Хельсинкского совещания — это трудный и длительный процесс, и вполне естественно, что в зависимости от характера проблем по одним направлениям к настоящему времени сделано больше, а по другим — необходимые меры проводятся постепенно или еще только разрабатываются. Причем в общем балансе усилий международного сообщества, направленных на претворение в жизнь хельсинкских договоренностей, немалую важность имеют и конкретные шаги по расширению и углублению сотрудничества в области культуры, как это предусмотрено третьим разделом Заключительного акта, содержание которого в сегодняшних условиях представляется особенно актуальным.

Вопреки нелепым клеветническим утверждениям буржуазной пропаганды о том, что страны социалистического содружества якобы представляют собой «закрытое общество», «страшатся широких гуманитарных контактов» и т. п., именно Советский Союз, другие братские социалистические страны всегда последовательно выступали за всемерное развитие духовного общения между народами. Факты говорят о том, что СССР и другие страны социализма не только честно выполняют положения третьего раздела Заключительного акта, но и в значительной степени более активно, чем капиталистические государства, выступают за расширение международного сотрудничества в этой жизненно важной сфере. Вот только несколько конкретных примеров. Советский Союз закупает в ведущих странах Запада в среднем в два раза больше печатных изданий, чем западные государства в СССР. По данным ЮНЕСКО в социалистических государствах по телевидению демонстрируется в три раза больше западных программ, чем в капиталистических странах — программ телевидения социалистических государств. Предъявляя необоснованные и, как правило, выдуманные обвинения в адрес Советского Союза, за-

падная печать в свою очередь умалчивает о том, что в нашей стране издается переводных книг в девять раз больше, чем в Великобритании, в четыре раза больше, чем в США. Кино является наиболее массовым видом искусства, так как оно имеет непосредственный контакт с миллионами людей и способно глубоко влиять на их сознание. В этой связи хочется обратить внимание на некоторые факты из области сотрудничества между советской кинематографией и зарубежными национальными кинематографиями, которые дают наглядное представление о том, кто в мире стремится к взаимопониманию и сотрудничеству, а кому это не по душе.

Государственный комитет СССР по кинематографии, представляющий весь советский многонациональный кинематограф, осуществляет постоянные деловые, культурные и творческие связи в области кино более чем со ста странами мира. Нашими главными зарубежными партнерами являются братские социалистические страны. Традиционные связи и контакты в сфере кино существуют у нас с развитыми в кинематографическом отношении капиталистическими государствами, с такими, как Великобритания, Испания, Италия, Франция, ФРГ, Япония и другие. В основе нашего сотрудничества и кинообмена с зарубежными странами лежат принципы взаимности, равноправия, невмешательства во внутренние дела, уважение законов и правил, действующих в каждой из стран, с которыми Госкино СССР поддерживает отношения.

Практическое осуществление этих связей опирается на действующие межправительственные и межведомственные соглашения и программы научного, технического и культурного обмена, включающие и обмен в сфере кинематографа. Рассматривая такой обмен как одно из важных направлений деятельности Госкино СССР, мы последовательно выступаем за плодотворное и перспективное развитие и углубление контактов с кинематографиями зарубежных стран.

В первую очередь следует отметить постоянно растущую эффективность нашего традиционного сотрудничества с братскими странами социализма, которое охватывает практически все области кинопроизводства, проката, а также тесные творческие связи кинематографистов наших стран. Вопросы, связанные с повышением роли социалистического киноискусства в борьбе за прочный мир на земле, за торжество идеалов демократии и гуманизма, а также актуальные задачи, стоящие перед деятелями социалистического кинематографа, призванного активно участвовать в общем процессе идеологического и эстетического воспитания трудящихся, находятся в центре внимания государств нашего содружества. Взаимодействие и многостороннее сотрудничество братских кинематографий имеет особое значение в нынешней международной обстановке, когда империалистическая реакция стремится использовать любую возможность для ослабления позиций социализма в мире и единства социалистического содружества. В этом отношении важное значение имеют регулярно проводимые совещания государственных киноорганизаций братских стран, в частности, встречи в 1980 году в Бухаресте и в Улан-Баторе весной нынешнего года.

Можно с удовлетворением отметить, что в большинстве социалистических стран в последнее время наблюдается рост зрительского интереса к советским фильмам, на сегодня составляющим значительную часть кинорепертуара. С одной стороны, это объясняется выпуском в зарубежный прокат многих новых интересных в художественном отношении кинопроизведений, созданных на центральных и республиканских студиях СССР, а с другой — ростом интереса трудящихся этих стран к жизни советского народа, в том числе к новым работам нашего кинематографа. Более популярными в социалистических странах стали регулярно проводимые Госкино СССР специальные киномероприятия. Подготовка их как по форме, так и по содержанию учитывает запросы и пожелания общественности отдельных стран. Только в 1981 году в столицах и крупных городах братских государств состоялось 36 фестивалей, кинонедель и премьерных показов советских фильмов. Кинопрограммы этих мероприятий были весьма

разнообразными и включали в себя такие значительные картины выпуска последних лет, как «Вкус хлеба», «Особо важное задание», «Да здравствует Мексика!», «Юность Петра», «Карл Маркс. Молодые годы», «Москва слезам не верит», «Тегеран-43», «Пять вечеров», «Вам и не снилось...», «Однажды двадцать лет спустя» и другие. Особый успех имели дни советских фильмов, приуроченные к XXVI съезду КПСС и 64-й годовщине Октября. Все более популярными становятся ретроспективы фильмов ведущих советских режиссеров. Фестивали и недели советского кино проходили с участием представительных делегаций наших кинематографистов, вызвали огромный интерес и стали важными событиями в общественной и культурной жизни стран социалистического содружества.

Заметно активизировались в последние годы наши кинематографические связи с государствами Азии, Африки и Латинской Америки, в том числе с молодыми кинематографиями развивающихся стран этих регионов. Следует отметить, что они строятся на долговременной плановой основе. В 1981 году были подписаны соглашения о кинематографическом сотрудничестве с Мексикой, Никарагуа, Сирией, НДРЙ и Анголой. Достигнута договоренность о налаживании более тесных контактов с недавно созданным в Верхней Вольте Объединением по производству и прокату африканских фильмов (СИДС/СИПРОФИЛЬМ). Продолжалась работа по реализации договоренностей и соглашений о сотрудничестве с Афганистаном, Индией. Особое внимание уделялось оказанию помощи в становлении национальных кинематографий Кампучии, Эфиопии, Анголы, Мозамбика и других стран. Впервые были проведены, и весьма успешно, советские мероприятия в Зимбабве и на Маврикии. Вся эта деятельность требует поисков новых форм работы, которые бы больше учитывали специфику и состояние кинематографа развивающихся стран. Большая помощь оказывается в подготовке национальных кадров этих стран. Прежде всего для этого производится отбор творческой молодежи для учебы во ВГИКе, группы зарубежных киноработников проходят стажировку на киностудиях СССР. Отрадно, что во многих развивающихся странах ведущими творцами национального кино стали недавние выпускники нашего ВГИКа. Интересно и с большой пользой прошел недавно в Сирии семинар молодых кинодраматургов с участием большой группы советских кинематографистов. В настоящее время разработаны и готовятся к подписанию соглашения о сотрудничестве в сфере кинематографии с Алжиром и Перу. Проявляют интерес к налаживанию стабильного сотрудничества с нашими киноорганизациями многие кинофирмы развивающихся стран, с которыми у нас пока нет связей по государственной линии.

Наши кинематографические связи с капиталистическими странами поддерживаются на уровне последних лет, и заметного прогресса здесь не наблюдается. К сожалению, резкая перемена политического курса ведущих империалистических держав, и прежде всего Соединенных Штатов Америки, где, особенно при администрации Рейгана, активизировались крайне правые, агрессивно настроенные круги не могла не повлиять отрицательно на состояние нашего культурного обмена с Западом, в том числе в сфере кинематографа. Отдельными странами были предприняты конкретные шаги, направленные на прекращение действия ранее заключенных соглашений или серьезно осложняющие их реализацию. Так, в 1980 году США отказались от переговоров о возобновлении Общего соглашения между нашими странами о контактах, обменах и сотрудничестве, срок которого истек в декабре 1979 года, и от участия в выработке новой программы обменов между СССР и США на 1980—1982 годы. Вслед за Соединенными Штатами на аналогичные меры пошли и некоторые другие страны. В частности, в 1981 году официальные власти Италии отказались от проведения очередной сессии Смешанной советско-итальянской комиссии по сотрудничеству в области кино; второй год подряд советским кинематографистам не дают визы на въезд в Австралию для участия в международных фестивалях, несмотря на офи-

циальные приглашения их организаторов. Аналогичную позицию порой занимают и другие западные страны, всячески препятствуя въезду советских кинематографистов. Невольно возникает вопрос: где же действительно страшатся широких культурных связей?

Однако подобные акции правящих кругов ряда капиталистических государств, следующих в фарватере недальновидной политики США, явно не отвечают желанию большинства населения западных стран, которое, несмотря на противодействие, хочет ближе познакомиться с работами советского многонационального киноискусства. О росте авторитета советского кино и стремлении иметь постоянные тесные с ним связи наглядно говорят данные, характеризующие развитие международных контактов советской кинематографии — как в последние годы, так и за последнее десятилетие.

Ежегодно примерно в 120 странах мира проходит не менее 300 недель, фестивалей, ретроспектив и премьер советских фильмов. Программы этих мероприятий предусматривают демонстрацию игровых, документальных, научно-популярных и мультипликационных лент, снятых на киностудиях всех пятнадцати союзных республик, встречи зрителей и кинематографической общественности зарубежных стран с ведущими мастерами нашего кино, с известными режиссерами, актерами, сценаристами.

Учитывая возрастающий за рубежом интерес к советскому киноискусству, к его истории, к творчеству выдающихся наших режиссеров, к работам известных советских актеров, в последние годы все шире практикуется проведение крупных киноманифестаций, в рамках которых демонстрируется большое число фильмов отечественного производства, созданных недавно или вошедших в нашу киноклассику. Так, большой успех имели: в Испании — фестиваль лучших советских фильмов разных лет, проходивший в 1977 году во время международного киносмотра в Барселоне; ретроспектива советского кино во Франции, проведенная в 1979—1980 годах и включавшая показ 150 наших картин. А фестиваль 1980 года в итальянском городе Пезаро, на котором в течение недели было показано около 90 фильмов, отразивших исторический путь, пройденный отечественным киноискусством почти за полвека — с 30-х годов до наших дней, превратился в настоящий триумф советской кинематографии. Комментируя итоги фестиваля «Пезаро-80», итальянская печать отмечала не только его отличную организацию и высокий уровень программы, собравшей рекордное количество зрителей, но и весомость его вклада в дело разрядки, в оздоровление атмосферы культурного диалога между двумя нашими странами. В конце 1981 года состоялась Неделя советского кино в Японии; хотя ее организатором была прокатная фирма, действовавшая по собственной инициативе, вопреки позиции официальных властей, в этом мероприятии приняли участие крупные деятели национальной культуры, а о его успехе говорит такой факт: вместо предварительно намечавшейся недели был проведен практически месячник советского кино в нескольких крупных японских городах, что позволило общественности этой страны ближе познакомиться со многими работами советской кинематографии. Следует отметить успех первой официальной Недели советского кино в Испании, когда в двух городах этой страны было показано восемь лучших фильмов последних лет.

Выше уже отмечалось, что настроения в правительственных кругах некоторых западных стран идут вразрез как с намерениями национальных киноорганизаций поддерживать и расширять сотрудничество с СССР в сфере кинематографии, так и широкой общественности этих стран, желающей ближе знакомиться с киноискусством первой страны социализма. Одно из подтверждений тому — успех целого ряда наших киномероприятий за последние годы в Великобритании, ФРГ, Италии, Норвегии и других странах, в своей внешней политике ориентирующихся на Соединенные Штаты. Да и в самих США, несмотря на оголтелую антисоветскую пропагандистскую кампанию, вот уже не первый год проводимую американскими средствами массовой информации с целью исказить существо миролюбивого внешнеполитического курса Страны Советов,

далеко не все склонны верить клевете о «советской военной угрозе» и другим злонамеренным измышлениям наших идеологических противников. Многие реально мыслящие деятели американской культуры, включая и кинематографистов США, испытывают симпатии к Советскому Союзу, искренний и доброжелательный интерес к творчеству своих коллег из СССР. Об этом наиболее убедительно свидетельствует факт присуждения нашему фильму «Москва слезам не верит» высшей награды Американской академии киноискусства, «Оскара», в 1980 году. Это уже третий «Оскар», которого удостаивается советская картина: первый был присужден в 1968 году за фильм Сергея Бондарчука «Война и мир», а восемь лет спустя такую же награду получила снятая на «Мосфильме» картина Акиры Куросавы «Дерсу Узала». В Нью-Йорке продолжает функционировать открытый в марте 1981 года кинотеатр «Эмбасси», специализирующийся на показе советских фильмов; здесь состоялись торжественные премьеры таких картин, как «Москва слезам не верит» и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», а сегодня эти фильмы идут во многих кинотеатрах США. В свое время миллионы американцев посмотрели по телевидению многосерийную документальную киноэпопею «Великая Отечественная», вышедшую в Америке под названием «Неизвестная война»; среди зрителей этого фильма было немало людей, впервые получивших достоверное представление о беспримерном героическом подвиге советского народа, на своих плечах вынесшего главную тяжесть вооруженной борьбы с гитлеровским фашизмом в годы Второй мировой войны. Своеобразным открытием для американцев, которые хотят знать правду о советском народе, явился и фильм «Москва слезам не верит». Этот фильм обошел кинотеатры очень многих стран мира и везде был тепло принят как правдивый рассказ о буднях советского народа. Торжественные премьеры прошли во Франции, в Италии, Швеции, Канаде, Бельгии.

Год от года советская кинематография участвует во все большем количестве международных фестивалей и конкурсов, по итогам которых можно судить о высоком признании зрителями и мировой кинематографической общественностью творческих достижений наших художников, о роли многонационального киноискусства нашей страны в развитии современного кинопроцесса. Сегодня практически ни один международный киносмотр, способный претендовать на представительность и объективность, не проходит без того, чтобы на нем не демонстрировались фильмы из СССР. За последние 10 лет (с 1972 по 1982 год) наш кинематограф участвовал во множестве международных киносмотров, проводившихся в странах всех пяти континентов, завоевав более 350 призов и дипломов (общее число международных конкурсов, проходивших в этот период с нашим участием, — более шестисот). Даже выборочное перечисление этих наград могло бы занять слишком много места, однако некоторые, самые почетные из них все же надо упомянуть, в том числе: Главный приз «Золотая раковина» МКФ в Сан-Себастьяне (Испания) фильму «Табор уходит в небо» (1976); главный приз «Золотой медведь» МКФ в Западном Берлине фильму «Восхождение» (1977); главный приз «Золотая раковина» МКФ в Сан-Себастьяне (Испания) фильму «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977); приз «Золотой дукат» МКФ в Мангейме (ФРГ) фильму «Позови меня в даль светлую» (1977); главный приз «Хрустальный глобус» МКФ в Карловых Варах (Чехословакия) фильму «Белый Бим Черное ухо» (1978); Гран-при МКФ авторских фильмов в Сан-Ремо (Италия) картине «Несколько интервью по личным вопросам» (1979); главный приз «Золотая раковина» МКФ в Сан-Себастьяне (Испания), диплом профсоюза журналистов, приз ФИПРЕССИ на МКФ в Венеции (Италия) фильму «Осенний марафон» (1979); Почетный Золотой приз МКФ документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге (ГДР) многосерийной киноэпопее «Великая Отечественная» (1979); Гран-при МКФ фильмов для детей и юношества в Хихоне (Испания) картине «В моей смерти прошу винить Клаву К.» (1980); Пре-

мия конкурса дебютов МКФ в Карловых Варах (Чехословакия) фильму «Гнездо на ветру» (1980); премия «Серебряный щит Оксфорда» МКФ в Оксфорде (Великобритания) Павлу Лебешеву за операторскую работу в фильме «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1980); специальная премия «Золотой дракон» МКФ документальных и короткометражных фильмов в Кракове (Польша) картине «Девять дней и вся жизнь» (1980); Главный приз МКФ мультипликационных фильмов в Загребе (СФРЮ) картине «Сказка сказок» (1980); премия «Серебряный медведь» МКФ в Западном Берлине актеру Анатолию Солоницыну за работу в фильме «26 дней из жизни Достоевского» (1981); Главный приз МКФ документальных и короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ) картине «Добрый след» (1981); большой приз «Золотое плато» МКФ в Авеллино (Италия) фильму «Однажды двадцать лет спустя» (1981). В 1982 году советско-мексиканско-итальянский фильм «Красные колокола» («Мексика в огне») получил главный приз «Хрустальный глобус» МКФ в Карловых Варах.

Все более популярной формой удовлетворения растущего интереса зарубежной общественности к советскому киноискусству становятся ретроспективы творчества выдающихся наших режиссеров, проводимые как на коммерческой, так и на некоммерческой основе.

Только за один прошлый год состоялись ретроспективные показы фильмов Сергея Эйзенштейна в Италии, Сергея Бондарчука в Японии, Андрея Тарковского в Великобритании и Швеции, Сергея Герасимова в ФРГ, получившие высокую оценку зрителей и критики. Особо большой спрос на эту форму показа советских фильмов в нынешнем юбилейном году. Повышенный интерес — к творчеству режиссеров Ю. Райзмана, С. Ростоцкого, Г. Чухрая, И. Таланкина, Н. Михалкова.

Важно отметить, что большим вниманием международной аудитории пользуются фильмы, непосредственно касающиеся самых острых и злободневных проблем современного мирового развития, ленты, разносторонне осмысляющие политическую реальность наших дней.

Большую работу по активизации наших связей с зарубежными партнерами проводит Всесоюзное объединение «Совэкспортфильм», поддерживающее деловые контакты с экспортно-импортными, прокатными организациями и телевидением более 100 стран мира. За последние 10 лет объединение заключило 14,5 тысяч сделок на продажу наших картин для демонстрации их за рубежом в кинотеатрах и на телевизионном экране. Ежегодно примерно до 80 новых художественных фильмов производства советских киностудий приобретаются нашими зарубежными партнерами, в результате чего лучшие советские кинопроизведения, рассказывающие о жизни советских людей, о достижениях реального социализма, раскрывающие содержание миролюбивой внешней политики Страны Советов, выходят на экраны десятков зарубежных государств.

К сожалению, в ряде капиталистических стран предпринимаются попытки всячески помешать прокату советских фильмов, а в некоторых случаях нарушается один из основных принципов международного кинообмена — принцип взаимности, когда наши фильмы приобретаются, но не попадают в прокат. Так произошло, например, с картинами «Даурия», «Мелодии Верийского квартала», «Бег иноходца», «Чайковский» и еще несколькими лентами, приобретенными для проката в США, но так и не появившимися в репертуаре американских кинотеатров. Советская кинематография выступает за честное выполнение принятых на себя обязательств при обмене фильмами; мы, приобретая за рубежом, в том числе и в капиталистических странах, более 100 фильмов ежегодно, выпускаем их в широкий прокат по всей стране, предоставляя тем самым миллионам советских зрителей возможность знакомиться с лучшими произведениями мирового кино. Таким образом, мы и в этом придерживаемся хельсинкских договоренностей о развитии культурного обмена.

В целях расширения делового сотрудничества между СССР и зарубежными странами

в области коммерческого обмена фильмами «Совэкспортфильм» регулярно организует работу кинорынка на Московском и Ташкентском международных кинофестивалях, для участия в которых приглашаются продюсеры, экспортеры, импортеры, прокатчики и владельцы кинотеатров. На VII Ташкентском и XII Московском фестивалях присутствовали соответственно представители 95 и 138 иностранных кинокомпаний. На кинорынке XII МКФ в Москве демонстрировалось 155 фильмов зарубежного производства. В свою очередь, «Совэкспортфильм» активно участвует в работе кинорынков, проводимых на крупнейших международных киносмотрах — в Карловых Варах, Канне, Калькутте, Монреале, Маниле.

Большое внимание в деятельности советской кинематографии уделяется традиционным международным кинофестивалям в Москве и Ташкенте, которые уже стали крупными и уникальными событиями в мировом киноискусстве. Сотрудничество с зарубежными кинематографистами на этих киносмотрах носит широкие и активные творческие формы. Динамика роста числа участников московского и ташкентского кинофорумов и содержание их конкурсных и информационных программ убедительно доказывает, что интерес мировой кинематографической общественности к советскому киноискусству, ко всему, что связано с нынешним состоянием и перспективами развития нашей многонациональной кинематографии, неизменно повышается, несмотря на попытки некоторых кругов на Западе подорвать престиж советского кино и авторитет организуемых у нас киносмотров. В ходе подготовки к XII Московскому фестивалю и в период его проведения летом прошлого года четко выявилась скоординированная Соединенными Штатами Америки система действий с целью не допустить участия в фестивале ряда видных представителей мирового киноискусства. В результате в Москву не смогли прибыть мастера американского кино, а также некоторые известные кинематографисты из стран Западной Европы. Однако вопреки всем недружественным акциям XII Международный кинофестиваль в Москве вызвал огромный интерес мировой кинематографической общественности: в его работе приняли участие 1169 представителей национальных кинематографий более чем 100 стран пяти континентов, а также — Патриотических сил Чили, Организации освобождения Палестины, Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти (Сальвадор), ООН и ЮНЕСКО. На экранах фестивальной Москвы демонстрировалось около 500 фильмов различных видов и жанров — практически все лучшее, что было создано в мировом кино за последние два года. В жюри фестиваля вошли такие выдающиеся и влиятельные деятели зарубежного киноискусства, как Джей Лейда, Мигель Литтин, Хуан Антонио Бардем, Мед Хондо, Бата Живойнович, Басу Бхаттачария и другие. В рамках фестиваля состоялась творческая дискуссия под девизом киносмотра «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», собравшая более 300 участников. Выступившие на дискуссии видные кинематографисты Мексики, Сенегала, Франции, Италии, Швеции и других стран единодушно отмечали важный вклад московского киносмотра в дело консолидации сил передового киноискусства, в борьбе против империализма и реакции. Многие из них высказывали серьезную озабоченность в связи с губительным влиянием экспансионистской культурной политики США на национальные кинематографии ряда крупных капиталистических и развивающихся государств.

С не меньшим успехом прошел в нынешнем году VII Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкенте, хотя в период его подготовки мы также встретились с определенными трудностями, вызванными недружественной позицией, занятой официальными кругами некоторых зарубежных государств в отношении этого авторитетного киносмотра. Всего на фестиваль прибыло более 500 зарубежных кинематографистов, представлявших 91 страну, а также Организацию освобождения Палестины, Фронт национального освобождения

имени Фарабундо Марти (Сальвадор), Патриотические силы Чили, ООН и ЮНЕСКО. Деятели кино Зимбабве, Кирибати и Сальвадора участвовали в работе Ташкентского фестиваля впервые. Ряд национальных делегаций возглавляли министры, заместители министров и руководители государственных ведомств, занимающихся вопросами кинематографии. Впервые после свержения шахского режима в Ташкент прибыла официальная делегация Ирана во главе с заместителем министра исламской ориентации М. Кальхори. Египетскую делегацию на этот раз возглавлял президент Национального киноцентра, заместитель министра культуры АРЕ М. Мухаммед Али. В официальной и информационной программах киносмотра было представлено более 250 игровых, короткометражных и документальных фильмов. По заявлениям зарубежных участников и гостей кинофорума, а также, представителей иностранных органов массовой информации, VII Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки явился крупнейшим культурным и общественно-политическим мероприятием, получившим широкий отклик среди деятелей киноискусства трех континентов.

Все более заметное место в системе международных связей советской кинематографии занимает сотрудничество с зарубежными кинокомпаниями и творческими коллективами по производству совместных фильмов. Увеличение количества совместных постановок отражает естественное стремление кинематографистов разных стран объединить свои творческие и производственные возможности для создания фильмов, достойных нашей интересной и сложной эпохи, способствующих лучшему взаимопониманию между людьми, укреплению и развитию международного сотрудничества.

В творческом содружестве с кинематографистами братских социалистических стран был создан ряд фильмов, пользующихся заслуженным успехом у советских и зарубежных зрителей, в их числе «Солдаты свободы» (совместно с Болгарией, Польшей, Чехословакией, Румынией, Югославией), «Карл Маркс. Молодые годы», «Юность Петра», «Две строчки мелким шрифтом», «Александр маленький» (совместно с ГДР), «Кентавры» (совместно с Венгрией и Чехословакией), «Дознание пилота Пиркса» и «Крах операции «Террор» (совместно с Польшей), «Мама», «Мария, Мирабелла» (совместно с Румынией), «Трасса» и «Фронт в тылу врага» (совместно с Чехословакией), «Через Гоби и Хинган» (совместно с Монголией) и многие другие. Начало нашему сотрудничеству в области кинопроизводства с кинематографистами ДРА было положено совместным документальным фильмом «Афганистан — революция продолжается», в настоящее время уже ведутся съемки первой советско-афганской игровой картины «Жаркое лето в Кабуле».

Среди фильмов последних лет, выпущенных советскими студиями при участии зарубежных коллег и получивших широкую известность во многих странах мира, можно назвать такие известные кинопроизведения, как советско-финский фильм «Доверие», советско-американский — «Синяя птица», советско-франко-швейцарские ленты «Бархатный сезон», «Тегеран-43», советско-итальянские — «Ватерлоо», «История пяти колец», «Невероятные приключения итальянцев в России», «Жизнь прекрасна», советско-японские — «Москва, любовь моя», «Мелодии белой ночи», «Путь к медалям», советско-индийские — «Черная гора» и «Восход над Гангом».

Начались съемки фильма о великой русской балерине Анне Павловой, совместно с Англией, и совместного советско-колумбийского фильма — это будет экранизация романа известного колумбийского общественного деятеля Л. Микельсена.

Завершается работа над советско-мексикано-итальянским фильмом «Красные колокола» в постановке Сергея Бондарчука; в конце этого года будет готова вторая часть картины.

Мы придаем большое значение активному участию советской кинематографии в деятельности международных киноорганизаций. По линии Международной ассоциации научного кино (МАНК) Советский Союз участвует в смотрах научно-популярных фильмов и организует дни советского научного кино за

рубежом. В 1981 году такой показ состоялся в Испании, а следующий планируется провести в Мексике в нынешнем году.

Госфильмофонд СССР — член Международной федерации киноархивов (ФИАФ) — осуществляет активный обмен фильмами с киноархивами многих стран мира и оказывает помощь ряду развивающихся государств, в частности Анголе, Мозамбику, Никарагуа, Руанде, Республике Сейшельские острова, в формировании национальных синематек. В нынешнем году Госфильмофонд примет на стажировку работников киноархивов Мексики и Мозамбика. Совместно с Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства Госфильмофондом СССР ведется работа по созданию Всемирной истории кино под эгидой ЮНЕСКО.

Широкий обмен хроникальными киноматериалами налажен между советскими и зарубежными студиями по линии Международной ассоциации хроники и документальных фильмов (ИНА).

В рамках деятельности Международного центра связей школ кино и телевидения (СИЛЕКТ) Всесоюзный государственный институт кинематографии оказывает широкую помощь кинематографическим учебным заведениям развивающихся стран, участвует в международных фестивалях студенческих фильмов, проводимых за рубежом.

По инициативе советских представителей Международный Союз технических кинематографических ассоциаций (УНИАТЕК) начиная с 1960 года регулярно проводит международные конкурсы с целью выявления и поощрения новых прогрессивных разработок в области кинотехники.

В целях расширения научных и научно-технических международных связей советской кинематографии Госкино СССР осуществляет постоянный обмен научными кадрами и техническими специалистами с рядом зарубежных стран, организует советские экспозиции на международных выставках кинооборудования. В последние годы советские представители приняли участие в работе международных конгрессов и конференций по кинотехнике, проходивших в Чехословакии, Югославии, Бельгии, Великобритании, США, Франции, Швеции.

Госкино СССР, предприятия и организации советской кинематографии регулярно оказывают содействие в работе органов культуры, массовой информации, киностудий ряда зарубежных стран путем предоставления различного вида технической помощи и подготовки кадров для национальных кинематографий во ВГИКе и других учебных заведениях, организуют стажировку иностранных специалистов на советских киностудиях. Для быстрейшего становления молодых национальных кинематогафий Социалистической Республики Вьетнам, Лаосской Народно-Демократической Республики, Демократической Республики Афганистан в дар этим странам были переданы кинопроекционное оборудование и киноматериалы, советские игровые и документальные фильмы; специалисты из СРВ, ЛНДР, ДРА и других государств проходят в Советском Союзе производственно-техническое обучение и получают консультации по вопросам кинопроизводства и проката. Осуществлены безвозмездные поставки фильмов и кинопроекционного оборудования в Кампучию и Никарагуа. Планируется оказание помощи в организации учебного процесса в Национальном институте кино и телевидения Ганы.

В осуществлении международных связей Госкино СССР активно участвуют Союз кинематографистов СССР и республиканские киносоюзы, студии, ВНИИ киноискусства, редакции кинематографических изданий, творческие работники советской кинематографии.

Выезжающие за рубеж деятели советского кино в своих выступлениях перед различными аудиториями, в прессе, по радио, телевидению рассказывают о трудовых буднях советской многонациональной кинематографии, о роли советского кино в жизни социалистического общества, о задачах деятелей кинематографии в нынешней международной обстановке.

В 1982 году наша страна и все прогрессивное человечество отмечают знаменательную дату — 60-летие образования Союза Советских Социалистических Республик. В этой

связи Госкино СССР намечает проведение за рубежом целого ряда специальных киномероприятий, приуроченных к юбилею и предусматривающих демонстрацию лучших произведений советской кинематографии, выступления наших представителей перед иностранной общественностью; они призваны еще больше укрепить авторитет советского многонационального киноискусства в глазах всех честных людей планеты, еще выше поднять международный престиж нашей Родины.

Нам выпало жить в интересное и сложное время, когда противоборство сил мира, демократии, национального освобождения, социального прогресса с агрессивными силами империалистической реакции протекает необычайно остро и от его исхода впрямую зависят нынешние и грядущие судьбы всего человечества. В создавшихся условиях особенно велика ответственность передового кинематографа, искусства, способного оказывать глубокое воздействие на чувства и разум миллионов людей. Деятели советского кино решают сложные творческие задачи с ясным пониманием своего общественного и гражданского долга, они глубоко восприняли слова, с которыми обратился к участникам и гостям XII Московского международного кинофестиваля Леонид Ильич Брежнев: «Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее он выступает за идеалы добра, справедливости, свободы, мира». Многонациональный кинематограф Страны Советов — ровесник Великого Октября, на протяжении всей своей славной истории неизменно сохраняющий верность самым прогрессивным, гуманистическим идеалам эпохи, вносит сегодня весомый вклад в дело избавления народов от угрозы новой войны, в борьбу за торжество разума и справедливости. Такова его высокая, благородная миссия в современном мире.

Станислав Ростоцкий

Экран политической темы

Ситуация в мире, какой она сложилась на сегодня, к началу 80-х годов, вызывает вполне понятную обеспокоенность у любого честного, здравомыслящего человека, независимо от того, в какой степени соприкасается он с политикой. Точно и глубоко, в наглядной образной форме высказался недавно по этому поводу руководитель нашей партии и государства Леонид Ильич Брежнев, указав, что «международные отношения подошли сейчас к ясно обозначенной развилке дорог». Куда же двинется человечество дальше? Пойдет ли оно по пути упрочения мира и развития мирного сотрудничества между всеми государствами на основе строгого уважения независимости, прав и интересов народов, укрепляя всеобщую безопасность и взаимное доверие, или же соскользнет на тот путь, на который его усиленно толкают поборники «холодной войны», — развертывания нового витка гонки вооружений, открытой военной конфронтации, чреватой мировым термоядерным конфликтом?

Такова объективная реальность нашего времени, определяющая политический климат на планете. Естественно, я не могу рассуждать об этом ни как профессиональный политик, ни как специалист в военной области. Но как кинематографист и как человек, принимающий посильное участие в борьбе за мир, я чувствую себя вправе говорить о том, что волнует меня в нынешней международной обстановке, о роли и месте искусства, которому посвятил жизнь, в решении проблем, с необычайной остротой вставших перед человеком.

Все мы читаем газеты, слушаем радио, смотрим документальные фильмы и телевизионные передачи, из которых составляется ясное представление о том, насколько сложной и напряженной жизнью живет сегодняш-

ший мир. Но бывает иногда, что какие-то случайные обстоятельства дополняют это представление весьма существенно. Вот один из таких примеров. Недавно мне довелось побывать в Исландии, в составе делегации Советского комитета защиты мира. Мы летели туда самолетом западной авиакомпании — у «Аэрофлота» рейса в Исландию нет. По той простой причине, что единственный в стране хорошо оборудованный аэродром, находящийся в двадцати километрах от исландской столицы, — это американская военно-воздушная база в Кеблавике. И гражданские самолеты приземляются прямо на аэродроме ВВС США. Спустившись по трапу, вы оказываетесь среди АВАКСов, реактивных истребителей и прочей боевой техники. Такая вот «увертюра» предваряла наши дискуссии в Исландии по вопросам антивоенного движения. И дала нам соответствующий настрой. Ведь, очутившись в обстановке, вроде той, что я увидел в Кеблавике, глубже, с большей отчетливостью понимаешь опасность, которая нависла над миром. И появляется еще большее желание вложить свои, пусть скромные, усилия в то, чтобы ликвидировать эту опасность.

А для этого, думается, необходимо прежде всего сделать так, чтобы люди во всех странах знали п р а в д у. Правду о реальности военной угрозы. О политике западных держав. О последовательном миролюбивом курсе, который наша страна неустанно проводит на международной арене. О мощном движении протеста против опасных для человечества планов «довооружения» НАТО американскими ракетами средней дальности, против гонки ядерных вооружений. Ведь это действительно очень важный вопрос — к а к все это откладывается, как преломляется в сознании обыкновенного человека на Западе. Советским людям, гражданам страны, пережившей Великую Отечественную войну и заплатившей за победу над фашизмом двадцатью миллионами жизней, многие факты и обстоятельства современной мировой политики видятся совершенно иначе, чем жителям Западной Европы и тем более США. У нас на самом деле н и к т о не хочет войны. Никто — от простого труженика до высших государственных руководителей. И каждый на своем месте старается сделать все, чтобы исключить саму возможность глобального военного конфликта. Именно с этой точки зрения мы и оцениваем происходящее в мире. Однако убедить в этом не только наших идеологических противников, но и потенциальных единомышленников, людей, которые тоже в большей или меньшей мере осознают возможные катастрофические последствия безрассудных притязаний империалистов на главенствующую роль в мировой политике,— порой очень нелегко.

Дело в том, что большая часть советских мирных инициатив, их подлинный смысл попросту на доходит до обыкновенного человека на Западе Точно так же, как и многие реалии политической жизни в его собственной стране. Зигзаги внешнеполитического курса, проводимого собственным правительством, остаются для большинства рядовых граждан капиталистических государств «тайной за семью печатями». Почему это происходит? По многим причинам. Во-первых, здесь дают себя знать определенные традиции общественной жизни в буржуазном мире. Так называемый «средний человек» в той же Америке, например, политикой, как правило, не интересуется. Ему с детства внушают, будто политика— «не его сфера», пусть, мол, ею занимаются те, для кого она — профессия. Если вы спросите у рядового американца, что такое ОСВ (или, как принято говорить в США, СОЛТ), он вряд ли ответит вам что-либо определенное. Что такое доктрина «ограниченной ядерной войны» в Европе, которую выдвигают некоторые безответственные политики в Вашингтоне, в Соединенных Штатах тоже известно сравнительно немногим. Но даже не в этом главное. Находясь в США, всегда поражаешься и почти полному незнанию рядовыми американцами сущности внешней политики нашей страны, и, я бы даже сказал, элементарному непониманию ими умонастроений, морального состояния, коренных устремлений советских людей. Слишком многие в сегодняшней Америке настолько запутаны, дезориентированы (заметим, намеренно де-

зориентированы) реакционной буржуазной пропагандой, напичканы ее измышлениями до такой степени, что всерьез верят, будто русские хотят воевать с Соединенными Штатами. И боятся нас...

Во время моей последней поездки в США, куда представители Советского комитета защиты мира были приглашены Национальной организацией квакеров (было это в первые дни президентства Рейгана), произошел случай, который меня буквально потряс. Среди членов нашей делегации находилась Зоя Малькова, прекрасный педагог, ветеран войны, активный участник движения в защиту мира. И когда она пришла в одну из американских школ, ее повели в класс, где шли занятия, и там учительница, естественно, без всякой задней мысли, сказала какой-то девочке лет десяти: «Вот эта дама — русская». На что маленькая американка отреагировала довольно странно, воскликнув: «О, я ненавижу русских!» (Можете вы себе представить что-либо подобное у нас?..) А ведь до этого она наверняка никого из русских и в глаза-то не видела. На меня этот случай подействовал угнетающе. Потому что мне всегда хочется верить в наличие здравого смысла у всех людей, независимо от того, в какой стране они живут и каких взглядов придерживаются. А есть ли здравый смысл у тех, кто внушил этой американской девочке ненависть к нам? Не знаю... Во всяком случае о доброй воле тут говорить не приходится.

В том же самом убеждает и экран — телевизионный, в частности. В дни поездки в США, о которой шла речь, я посмотрел по телевидению мультипликационную ленту, сделанную столь же примитивно, сколь и злонамеренно... По экрану бежали устрашающего вида бородатые бандиты с дубинками, а от них улепетывал хорошенький американский мальчик — под истошные вопли за кадром: «Русские идут!.. Русские идут!..» Понятно, что и такие вот картинки определенным образом откладываются в сознании массового зрителя. Не говоря уж об откровенно клеветнических антисоветских фильмах, вроде «Третьей мировой войны», ленты, которую в начале этого года два дня подряд показывала миллионам американцев крупнейшая телекомпания США — Эй-би-си и в которой американские руководители изображаются наивно-доверчивыми, добродетельными, миролюбивыми, а русские генералы — вероломными и агрессивными. Заведомую ложь и грязную клевету авторы этой стряпни пытаются выдать за некое «предупреждение человечеству». Дикая и подлая затея. Но нельзя не считаться и с тем обстоятельством, что находятся люди, которые в силу своей неосведомленности, в силу тех искаженных представлений о нашей стране, об истинных целях советской внешней политики, что постоянно внушают им средства массовой информации на Западе, способны поверить подобным измышлениям.

Вот почему сегодня, как, наверное, никогда прежде, нам необходимо использовать все средства, любые возможности и каналы для того, чтобы донести до мира слово правды о реальном социализме, об активной и многосторонней деятельности Советского государства и всего содружества братских социалистических стран на международной арене, главной задачей которой является предотвращение войны, ослабление напряженности, свертывание гонки вооружений. Важная роль принадлежит здесь могучему и демократичному по своей сути искусству кинематографа. Мне вспоминаются сейчас слова из приветственного послания товарища Л. И. Брежнева участникам и гостям XII Московского международного кинофестиваля: «Отражая действительность, ни один подлинный художник не может оставаться в стороне от главных проблем эпохи. И естественно, что голос его оказывается тем слышнее, чем определеннее выступает он за идеалы добра, справедливости, свободы, мира. Сегодня особенно важно добиваться взаимопонимания между народами, содействовать их духовному обогащению. Прогрессивное кино этому служит». Вдумываясь в смысл этого высказывания, яснее осознаешь особую значимость, которую имеет в наши дни создание кинопроизведений, непосредственно обращающихся к актуальным вопросам международной жизни. Вспомним, что

постановление ЦК КПСС о кинематографии, принятое в 1972 году, непосредственно нацеливало кинематографистов на осмысление реалий классовой борьбы на международной арене средствами экранного искусства.

Определение «политический фильм» не является, на мой взгляд, исчерпывающим. Но ведь все понимают, что под этим имеется в виду. Интерес к политическому фильму и среди кинематографистов, и среди зрителей сегодня очень высок, и думаю, что не ошибусь, если скажу о наблюдающемся ныне повышении такого интереса. Не только в нашей стране, но и на Западе, где тоже появляется немало картин, сделанных честными художниками, сознающими свой гражданский долг, понимающими важность политической темы на экране. Понимают ее и в тех кругах, от которых исходит прямая угроза миру, демократии, социальному прогрессу. Пример с фильмом «Третья мировая война», упоминавшимся выше,— далеко не единственный. Постановка таких фильмов на Западе щедро финансируется, им организуется широковещательная реклама, перерастающая обычно в целую пропагандистскую кампанию, их стараются навязать в программы крупных международных киносмотров. А с другой стороны, кинематографистам, отваживающимся делать картины, разоблачающие происки империалистической реакции в различных уголках земного шара, зачастую приходится сталкиваться с самыми разнообразными препятствиями — от экономических трудностей и цензурных ограничений до прямых попыток сорвать их работу путем шантажа, угроз, провокаций. Вспомним, как потрясло мировую общественность сообщение об убийстве четырех голландских кинохроникеров, совершенном несколько месяцев назад в Сальвадоре. О многом говорит этот факт. О мужестве людей с кинокамерой, нередко с риском для жизни добывающих свидетельства преступлений против демократии и человечности в тех местах, где льется кровь и совершается насилие. И еще о том, какой страх испытывают перед ними те, кто непосредственно повинен в подобных преступлениях. Однако несмотря ни на что кинолетопись бурной политической жизни нашего времени создается. Создается усилиями таких получивших мировое признание мастеров боевой кинопублицистики, как Герхарт Шойман и Вальтер Хайновский, Сантьяго Альварес, Аллан Франкович, например. В эту летопись вписаны кадры, снятые операторами Организации освобождения Палестины на оккупированных Израилем арабских землях, участниками сопротивления фашистскому режиму в Чили, бойцами Фронта имени Фарабундо Марти в Сальвадоре. Политический фильм в данном случае выступает как оружие политической, национально-освободительной, революционной борьбы.

Для советских кинематографистов интерес к политической теме естествен и закономерен. Не берусь хоть сколько-нибудь подробно охарактеризовать сейчас все, что сделано у нас в этой области. Но хочется в то же время отметить, что картин, впрямую касающихся самых острых проблем политической жизни планеты, как в советской документалистике, так и в нашем игровом кино, за последние 5—10 лет появилось немало. Причем есть в их числе и кинопроизведения по-настоящему значительные, такие, к примеру, как «Это сладкое слово — свобода!» и «Кентавры» — политическая дилогия Витаутаса Жалакявичуса; «Люди в океане» Павла Чухрая; «Санта Эсперанса» и «Падение Кондора» чилийского режиссера Себастьяна Аларкона, работающего в нашей стране; яркие, боевые ленты наших кинопублицистов — «Безумие», «Осторожно: маоизм», «Пекин — тревога человечества» Александра Медведкина; «ФРГ — урок немецкого» Анатолия Колошина; «Этот «свободный» мир» Леонида Махнача; «Афганистан — революция продолжается» Малика Каюмова (в работе над картиной принимали участие афганские кинематографисты В. Латифи и Х. Алил); «Репортаж с Карибского меридиана» Екатерины Вермишевой. Даже этот далеко не полный перечень представляется мне внушительным.

Повторяю, появление таких фильмов выглядит закономерным. Кого из наших людей может не волновать, например, то, что произошло около десяти лет назад в Чили, когда

фашиствующая военщина захватила власть в этой стране в результате государственного переворота? Кто может оставаться равнодушным к судьбе президента Альенде? Мне довелось участвовать в работе конгресса сторонников мира в Москве в 1978 году. Никогда не забуду, как на трибуну поднялась Бусси де Альенде, а в это время в зале звучала запись последнего выступления Сальвадора Альенде, горькая, но мужественная речь человека, который предпочел умереть, но не сдаться, не изменить своему долгу и своим идеалам и в самую трудную минуту обратился к народу со словами, вселяющими веру в непобедимость правого дела свободы и демократии...

Но почему же все-таки мы еще далеко не полностью удовлетворены работой нашего кино в воплощении политической проблематики? Одна из существенных причин состоит, видимо, в том, что здесь есть свои специфические трудности в реализации творческого замысла. Политический фильм, как, пожалуй, никакой другой, требует особой достоверности в воспроизведении хода событий, множества фактических и вещественных реалий. Не говоря уже о необходимости глубоко и точно, в деталях и подробностях знать предмет художественного исследования. Причем такое знание должно главным образом опираться на первоисточники, на личные впечатления и собственные наблюдения художника. Понятно, что далеко не всегда режиссеры или сценаристы обладают подобным опытом личного характера, необходимым для того, чтобы быть на уровне требований темы, когда сюжет связан, скажем, с событиями, происходящими в другой стране. Иное дело, когда тема определенным образом соотносится с личной биографией, как, например, у Аларкона. Нельзя не заметить, что этот режиссер вкладывает в свои фильмы многое из пережитого, прочувствованного им самим. Общение с соотечественниками тоже, наверное, дает ему возможность «напитаться» материалом. Отсюда — убедительность его картин, снимать которые в местах подлинных событий он не мог.

Разумеется, политический фильм всегда лучше снимать «на месте событий». При современном уровне мировой кинематографии, который, кстати, во многом изменил и зрительское восприятие, трудно, к примеру, снимать картину об Италии не в Италии, а где-то еще. Павильон, иллюстративные документальные вставки и т. п. не создают необходимой достоверности, иногда начинают работать против нее, снижая убедительность фильма.

Однако сказанное вовсе не означает, будто остается только опустить руки и вовсе не предпринимать попыток преодолеть трудности, сопутствующие созданию таких лент. У советских кинематографистов есть уже в этом смысле довольно ценный опыт. В частности, опыт постановок с участием зарубежных кинофирм. В самое последнее время подобная практика использована при работе над картинами «Тегеран-43» Александра Алова и Владимира Наумова, «Красные колокола» Сергея Бондарчука. Да и вообще на фоне глобальной важности вопросов, которые призван поднимать советский политический фильм, большинство профессионально-производственных проблем выглядит довольно мелкими, несерьезными. Многие из них преодолимы и в рамках наших реальных возможностей. Ведь и формы знакомства с материалом могут быть разными. Есть такое выражение — «путешествовать сердцем». Это значит — вживаться в заинтересовавшую тебя тему, накапливать сведения и впечатления исподволь, используя разные источники. И не делать ставку только на тему: в политическом фильме, как и во всяком другом художественном произведении, в первую очередь важна правда живых характеров, правда обстоятельств, отобранных и эстетически осмысленных. Вспомним, что даже в ту пору, когда наше кино располагало еще совсем скромными возможностями для создания фильмов, касающихся реалий международной политической жизни, появились «Встреча на Эльбе», «Русский вопрос», «Убийство на улице Данте» — картины, отмеченные злободневностью политического содержания и по-своему заметные.

Другой, на мой взгляд, не менее важный аспект проблемы связан с продвижением советского политического фильма и, шире, — наше-

го кинематографа на экраны мира. Если картины, в образной форме пропагандирующие наши идеи, нашу миролюбивую политику, наш социалистический образ жизни, не посмотрят зрители за рубежами Советской страны,— значит, эти ленты не выполнят в полной мере свою общественно-политическую миссию. Существует множество разнообразных причин, которые этому препятствуют, причем некоторые обстоятельства выглядят здесь парадоксально до нелепости. Вот я однажды слышал выступление небезызвестного Джека Валенти, президента Американской киноассоциации продюсеров, которому был задан вопрос, почему советские фильмы так редко попадают на экраны Америки. Валенти ответил примерно следующее: мы, мол, общество частного предпринимательства и не можем никого заставить делать что бы то ни было против его воли, в том числе и в области кинопроката, не можем заставлять прокатчиков покупать и демонстрировать фильмы из СССР, поскольку на них не ходит публика. Но ведь это ложь, заведомая ложь! Говорю так, опираясь и на общеизвестные объективные факты, и на собственные, личные впечатления.

Во всем мире существует огромный интерес к нашему киноискусству, продиктованный столь же большим интересом к жизни людей в Советском Союзе. Абсолютно убежден, что он мог бы еще больше возрасти, если бы на пути советского фильма к зарубежному зрителю не воздвигались многочисленные искусственные препоны. К примеру, две наших картины — «А зори здесь тихие...» и «Белый Бим Черное ухо» — получили «номинацию» на «Оскара», то есть были признаны американской Академией киноискусств в разные годы в числе пяти лучших иностранных фильмов мира. Всякий, кто знаком с положением в кинематографии США, может подтвердить, что фильм, получивший «номинейшн» «Оскара», даже если он до этого не пользовался особым успехом, неизменно собирает большое количество зрителей после выдвижения: слишком высок престиж этой премии в стране. И тем не менее ни «Зори», ни «Белый Бим» в Соединенных Штатах не демонстрировались, если не считать показов на фестивалях и других киномероприятиях. А ведь о том же «Биме» один из американских критиков писал, что этот фильм должен был бы посмотреть к а ж д ы й житель Соединенных Штатов. В чем же тут дело? Что же, выходит, предприниматели своей выгоды не понимают? Нет, конечно... Здесь вступают в действие совсем другие факторы, далекие и от искусства, и от деловых соображений. В Америке, и особенно в сегодняшней Америке, где при рейгановской администрации заметно активизировались крайне правые, реакционные силы, намеренно преграждают путь всему, что может возбудить симпатии к нашей стране, к миру социализма, и советские фильмы не составляют в этом смысле исключения. На состоявшемся во время Сан-Францисского фестиваля просмотре «Белого Бима» две с половиной тысячи зрителей, заполнившие кинотеатр «Кастро», аплодировали нашему фильму во время сеанса. И это не были аплодисменты вежливости фестивальной публики: в кинотеатре собралась в основном молодежь из близлежащих кварталов.

В Нью-Йорке и сегодня, когда в США с новой силой задули ветры «холодной войны», продолжает действовать кинотеатр, в котором регулярно демонстрируются советские фильмы. Кстати, открывался он на фоне сложной международной обстановки, когда средства массовой информации на Западе развернули клеветническую кампанию против СССР в связи с афганскими событиями. Но интерес американцев к этому важному начинанию, к советскому кино не дал сорвать это мероприятие. Показательным видится мне и тот факт, что ряд наших картин демонстрируется в Америке, в том числе и поставленные мной, хотя официальным путем они никогда для американского проката не приобретались. У меня был случай лично убедиться в этом, будучи в Лос-Анджелесе. В США, да и не только в этой стране — в Англии, Италии, Франции тоже, существует живейший интерес к творчеству многих наших режиссеров. Интерес искренний и совершенно естественный.

В 1980 году в составе большой и представительной делегации советских кинематогра-

фистов я побывал на фестивале в итальянском городе Пезаро, в тот год целиком посвященном нашему кино. Программа «Пезаро-80» была составлена примерно из 90 фильмов, созданных на киностудиях нашей страны в период с 30-х по 70-е годы. Успех ее был в полном смысле этого слова феноменальным, пресса Италии писала об о т к р ы т и и советского киноискусства, которое состоялось в дни фестиваля в Пезаро для многих итальянцев. В прошлом году с огромным успехом прошли недели советского кино в ФРГ и во Франции. А перечисление даже одних только наиболее почетных премий, полученных нашими фильмами на международных киносмотрах за последние несколько лет, могло бы занять немало журнальных строк.

Именно потому, что наше кино может многое сделать для упрочения взаимопонимания и сотрудничества между странами и народами, для разъяснения истинных задач внешней политики государств социалистического содружества, для продолжения разрядки и сохранения мира на земле, нам необходимо глубже задуматься над тем, как, какими средствами можно расширить «территорию», занимаемую советским фильмом на мировом экране, его международную аудиторию. И в первую очередь это относится к картинам актуальной политической проблематики.

Опыт истории ясно показывает, что упрочение позиций советского кино в мире на первоначальном этапе было связано с выходом на международный экран произведений, наполненных новым, революционным содержанием, фильмов политических — в прямом и точном смысле этого понятия. В свое время брешь пробил «Броненосец «Потемкин». Классические творения Эйзенштейна, Пудовкина и других основоположников отечественного киноискусства, ярко запечатлевшие начавшийся процесс перестройки мира и человеческого сознания на новых социальных началах, первыми пришли к западному зрителю, немало способствуя росту международного престижа Страны Советов. «Чапаева» братьев Васильевых, «Радугу» Марка Донского невозможно было замолчать, «спрятать», не допустить на экран даже в тех странах, правительства которых с откровенной враждебностью относились к первому в мире социалистическому государству. А позднее, в послевоенный период, «полпредами» нашего киноискусства выступили «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Судьба человека», «Иваново детство», честные, мужественные фильмы, точно, убедительно выразившие социально-политический и нравственный смысл беспримерного подвига нашего народа в борьбе с фашизмом. Успех этих картин на Западе стал исключительно важным завоеванием советского кино в свете выполнения им своих внешнеполитических задач.

Эта традиция продолжается и сегодня. Самый грандиозный пример — эпопея «Великая Отечественная». Самый грандиозный! Значение широкой демонстрации этой выдающейся картины в США, где она шла под названием «Неизвестная война», и в ряде других западных стран трудно переоценить. Великая Отечественная война советского народа для многих людей за рубежом, и в особенности для родившихся в 50—60-е годы,— это действительно н е и з в е с т н а я война. Их ведь упорно убеждали, продолжают убеждать, что к победе над нацизмом Россия почти непричастна... Я видел много фильмов, построенных именно на такой, с позволения сказать, «исторической концепции»,— «Битву за Англию», «Паттона», «Самый длинный день». Появление на их фоне «Великой Отечественной» — это, конечно, большая победа, победа правды над мифом, имеющим совершенно очевидную политическую подоплеку. Весьма важным в этом смысле явился и выход на зарубежный экран таких картин, как «Освобождение» и «Солдаты свободы» Юрия Озерова, раскрывших тему войны в ее масштабном выражении.

Между тем если смотреть шире, то нельзя, как мне кажется, не заметить, что и не имеющая прямого касательства к политической жизни тема получает порой отчетливое политическое звучание. Так произошло, например, с советским фильмом об Олимпийских играх в Москве. Картина об Олимпиаде, право снимать которую по традиции получает страна —

организатор игр, не должна непосредственно затрагивать политические вопросы — это противоречило бы принципам олимпийского движения. В фильме «О, спорт, ты — мир!» данное правило нигде не нарушено. На экране — объективно исчерпывающий рассказ об Олимпиаде-80, ничего другого там нет. Но вспомним ситуацию, связанную с Олимпиадой: Соединенные Штаты и ряд других стран, следующих в фарватере их недальновидной политики, объявляют Играм в Москве бойкот, а Олимпиада открывается и проходит так, как никогда раньше не проходила. Да и не будет, я убежден, проходить, потому что никто, кроме Советского Союза, не может провести ее на таком уровне, в такой великолепной атмосфере. И вот появляется фильм о Московской олимпиаде, яркое документальное повествование об огромном событии в мировом спорте, фильм без всяких политических акцентов, но, тем не менее, политический, потому что он рассказывает правду об Олимпиаде-80. Я видел, как смотрят его за границей, помню, как в одном из городов Испании зал аплодировал, когда на экране появилась Долорес Ибаррури, присутствовавшая на открытии игр. Причем происходило это в городе, в котором симпатии к нашей стране не очень-то сильны. А недавно картину «О, спорт, ты — мир!» показывали на фестивале спортивных фильмов в Турине, где поначалу было сделано все, чтобы исключить нашу ленту из программы. Сперва ссылались на то, что ее метраж превышает норму, предусмотренную статусом смотра, постарались, чтобы в жюри не было нашего представителя, хотели показать картину не на основном экране. Но в конце концов фильм прошел в зале на пять тысяч мест и получил самую почетную награду фестиваля. И многие в том зале, как было и в Лужниках, плакали, когда улетал в московское небо Мишка-олимпиец. И ничего удивительного в этом не было. Ведь у всех на глазах завершалось прекрасное событие, символизирующее единение и дружбу народов земли, завершалось столь неказенно и трогательно...

А разве просто правдивый, честный фильм о нашей сегодняшней жизни не несет в себе политическое содержание? Не участвует по-своему в борьбе за умы и души людей, не приближает их к пониманию истины, помогая ориентироваться в современном сложном мире? Мне случалось участвовать в обсуждении картины «Доживем до понедельника» в разных аудиториях в США. Нередко мне задавали вопросы, поражавшие своей наивностью, а то и нелепостью. Впрочем, если учесть, какие усилия затрачиваются в Соединенных Штатах для того, чтобы создать искаженные представления о советской действительности, они выглядят не столь уж нелепо. К примеру, меня спрашивали, есть ли на самом деле в Советском Союзе такие школы, какая показана в картине. А ведь я снимал в самой обыкновенной школе! Естественно, в не очень старой, но в типовой, такую можно найти чуть ли не в любом квартале любого нашего города, их всюду строят. Меня спрашивали, неужели ваши школьники так одеты, в смысле — хорошо. А они были одеты абсолютно обычно, даже, пожалуй, скромно, если подходить с сегодняшними мерками...

Но это были вопросы из публики. А вот что писал один из ведущих американских кинокритиков в газете «Сан-Франциско Таймс» после показа «Белого Бима»: «Поражаешься свободе, с какой художник критикует недостатки своего общества». То есть даже люди, сама профессия которых все-таки предполагает несколько большую осведомленность, считают, что мы вообще не можем говорить с экрана о том, что хотим, от себя. Притом что я вовсе не считаю, будто сделал фильм, содержащий такую уж острую критику наших недостатков. И в этой связи задумываешься: всегда ли верно мы отбираем фильмы для зарубежного проката, не следуем ли порой шаблону? Ведь нередко рассуждают и так: «Что может быть интересно зарубежному зрителю? Балет, поскольку он пользуется огромной популярностью во всем мире. Незнакомый национальный быт с элементами экзотики. Ну, еще цирк, сказка...» Но ведь можно привести немало убедительных примеров, когда фильм о самой что ни на есть обыденной жизни вы-

зывает за рубежом огромный интерес. Скажем, замечательные картины Василия Шукшина. Или такой фильм, как лента Юрия Егорова «Однажды двадцать лет спустя». Поразному можно трактовать эту картину. Можно считать, что это — бытовая комедия о многодетной матери. Но не меньше оснований и у другого суждения: это — политический фильм о положении женщины в Советском Союзе. И рассчитан он на самого широкого зрителя, что немаловажно в контексте наших рассуждений.

А взять успех картины Владимира Меньшова «Москва слезам не верит». Вполне объяснимый успех! Даже если отбросить в сторону мотивы «ретро», широко представленные сегодня на мировом экране. Главное тут — проблема, которая волнует весь мир. Проблема подлинной независимости, самостоятельности женщины, которая сама создаст свою судьбу. И кроме того, зарубежные зрители увидели в фильме верно переданные детали нашего быта, нашего образа жизни, подлинность человеческих взаимоотношений. Вот что было им интересно. Вот что хотят увидеть. Недавно на состоявшийся впервые Международный кинофестиваль на Филиппинах организаторы этого киносмотра сами пригласили картину Петра Тодоровского «Любимая женщина механика Гаврилова» — и Людмила Гурченко получила там премию за лучшую женскую роль. Тоже характерный факт.

И не стоит опасаться предлагать для зарубежного проката фильмы, содержащие критику тех или иных недостатков, которых, как мы сами это признаем, у нас еще достаточно. Мы против наших недостатков боремся, успешно боремся, и имеем право говорить о них открыто. Наверняка больше доверия будет к нашему кинематографу, к тому ценному и позитивному, чем мы действительно обладаем, если мы не станем делать вид, будто жизнь нашего общества безмятежна и лишена изъянов. Смелые фильмы, объективно отражающие жизнь, легче находят дорогу на экраны Запада, и было бы недальновидным не принимать это обстоятельство в расчет.

И вот что еще видится мне важным. Кино способно приблизить человека к постижению истины, но оно делает это, воздействуя прежде всего на эмоции людей, вызывая у них радость и гнев, восторг и сочувствие по отношению к происходящему на экране. Идея кинопроизведения постигается вслед за сопереживанием, а не наоборот. Помню, как фестивальный зал в Акапулько в Мексике начинал смотреть «Судьбу человека»... Идут первые кадры — в зале скептические улыбки, смешки: снова эти русские вспоминают войну, концлагеря... Но вскоре все меняется, публика затихает, а когда Ванюшка бросается на шею Соколову с криком «Папка!», люди плачут, даже не пытаясь скрыть своих слез. И после окончания просмотра мы долго не можем вырвать Сергея Бондарчука из кольца обступивших его зрителей...

Вот это, наверное, и есть самое главное. Когда люди не просто, с той или иной степенью заинтересованности, воспринимают события картины или слова, звучащие с экрана, а проникаются теми же чувствами, той же страстью, теми же мыслями, что и художник, который к ним обращается. И *я* ненавижу, и я люблю то же самое! В этот момент человек в зрительном зале становится нашим единомышленником, а в каком-то смысле и соратником в борьбе за справедливость, гуманизм, за счастье людей.

Нам есть, с чем обратиться к людям, в нашем киноискусстве традиции верности жизненной правде, глубокого психологизма, революционности утвердились основательно и продолжают развиваться. Сегодня они являются достоянием не только русского, но и всего многонационального советского кинематографа, что тоже имеет огромное политическое значение. Мне случалось бывать за границей вместе с Толомушем Океевым, Болотом Шамшиевым, Али Хамраевым, представлять там их фильмы. Когда на Западе показывают прекрасную картину, сделанную режиссером, родной народ которого до революции не имел не то что своей кинематографии, а иногда и письменности, это производит очень сильное впечатление и само по себе становится событием. В особенности сегодня, когда

многие национальные кинематографии Латинской Америки, Западной Европы, Азии буквально раздавлены в результате натиска американского коммерческого кино. Киномонополии США практически поглотили английскую кинематографию, не дают нормально развиваться канадскому кино. И даже в таких странах, как Франция и Италия, где национальное кинопроизводство еще сохраняет известную независимость, ныне всерьез обеспокоены засилием американской продукции на экране, там тоже теперь открыто говорят о необходимости принять решительные меры против этого засилия. Что же касается, например, так называемых «малых» европейских кинематографий — датской, норвежской, швейцарской, — то о них вообще трудно говорить как о значительных феноменах национальной культуры, настолько скромно выглядят их производственные возможности и аудитория. Разве можно сравнить состояние, в котором они находятся, с уровнем развития национального киноискусства Грузии или Киргизии, Прибалтики или Узбекистана! Для нас это очевидно, но нужно сделать так, чтобы и за рубежами нашей Родины об этом было известно. Ручаюсь, что если бы, к примеру, в Риме или Нью-Йорке открыть кинотеатры, в которых одну неделю показывали бы украинские фильмы, другую — азербайджанские и т. д., они смогли бы привлечь к себе огромное внимание. Потому что лучшие произведения наших национальных режиссеров не только не уступают в эстетическом отношении наиболее значительным фильмам развитых мировых кинематографий, но и превосходят их. Это, быть может, еще не самое главное. Важнее другое: по своей проблематике они представляют общечеловеческий интерес, поскольку затрагивают коренные вопросы нашего времени, последовательно высказываясь по ним с гуманистических позиций, с верой в человека и высшие нравственные ценности.

И здесь мне хочется сделать небольшое отступление, которое, думается, тоже относится к проблеме осмысления реалий общественно-политической жизни средствами экранного искусства. Ибо политика — это еще и люди, которые в нее вовлечены, так или иначе на нее влияя.

В свое время я написал открытое письмо Клоду Шабролю. Давно это было, еще в ту пору, когда Шаброль поставил «Кузены» и «Двойной поворот ключа», фильмы по нынешним понятиям не такие уж «смелые», не исключительные, во всяком случае. Но тогда они вызвали у меня резкое несогласие: не мог я принять их пессимизма, их безнадежной интонации. Тем более что сделаны они были талантливо, режиссером и способным, и умным. Но ради *чего* они сделаны — вот вопрос, который меня мучил. С ним я и обратился к Шабролю, так и не получив, помнится, его ответа. Однако я продолжаю раздумывать над ним и теперь, потому что считаю: художник, если он действительно художник, не имеет права внушать человеку отвращение к жизни (это нечестно, хотя и довольно просто), он должен помогать рождению веры в жизнь, в лучшие ее проявления, веру в человечность, разум, добро. Веру в то, что человек может остаться человечным. Всегда. Все гуманистическое искусство в конечном счете основано на этой вере и направлено к ее утверждению. Андрей Тарковский однажды при мне очень точно ответил на вопрос, о чем его фильмы; он сказал так: «Я все картины делаю про одно и то же — про человека, который в нечеловеческих обстоятельствах остается человеком». Абсолютно верная и абсолютно гуманистическая концепция, на которой строятся все работы этого режиссера — от «Иванова детства» до «Сталкера». Я очень ценю это высказывание Тарковского и всякий раз вспоминаю его, и тогда, когда экран сталкивает меня с весьма распространившимся в западном кино явлением, затронувшим творчество многих, в том числе и весьма одаренных, кинематографистов. А состоит оно, как мне представляется, в следующем. Настоящее искусство всегда оперировало человеческими эмоциями. И вот в какой-то момент происходит ловкая подмена, кино начинает делать ставку не на эмоцию, а на инстинкт. На подсознательное. На импульсы, которые человек не в состоянии контролиро-

вать. Порнография, натуралистический показ всякого рода извращений, физиологических подробностей функционирования человеческого организма, чудовищных проявлений жестокости и т. п. — все это рассчитано на инстинкт. Но разве человечество для того тысячи лет выбивалось из дикости и животного состояния, чтобы возвращаться обратно?..

Если бы одна только низкопробная коммерческая кинопродукция наводила на подобные размышления, это было бы еще полбеды. Но ведь это поветрие коснулось и творчества чрезвычайно талантливых художников. Не берусь сейчас хоть как-то полемизировать с Федерико Феллини, режиссером, необыкновенно ярко выразившим себя в произведениях поразительного мастерства и фантастической выдумки. Но ведь, надо полагать, и для него существует мера дозволенного. Если бы в «Городе женщин» Феллини не было бы такого тонкого юмора, всепроникающей иронии, наряду со всем остальным, что там имеется, и если бы это не было освящено его именем, это выглядело бы ужасно. Картина ошеломляет изобретательностью автора, степенью владения им своим искусством. Но все же мне куда ближе и интереснее «Амаркорд» или «Репетиция оркестра», где поражает глубокая человечность, где есть правда жизни и такая горячая любовь к людям, такая гневная ненависть к силам, мешающим их счастью. Смешно, конечно, спорить с Феллини, но я т а к думаю...

А вот, скажем, по поводу «Эмануэли» или «Глубокой глотки» остается лишь подивиться, что подобные фильмы всерьез обсуждаются, что их пытаются причислить к искусству. И это не только удивительно, но и страшно. Потому что понимаешь: работает огромная индустрия с целью отвлечь человека от постижения закономерностей реальной жизни, от борьбы за то, чтобы сделать ее разумнее, чище, от ощущения себя человеком, наконец. И что бы мы ни говорили о недостаточности присутствия нашего кинематографа на экранах мира — по организационным или по творческим причинам, я остаюсь его патриотом. Ибо наше киноискусство и светлее, и человечнее, и глубже, чем то кино, которое, независимо от его номинальных эстетических достоинств, неизбежно несет на себе отпечаток философии и морального состояния общества, лишенного исторической перспективы.

Применительно к искусству всякая терминология нуждается в уточнениях; я вообще побаиваюсь терминов и считаю, что любой художественно состоятельный, правдивый, искренне сделанный фильм является политическим — в том смысле, что он помогает делать хорошую политику. Вот с такими фильмами мы и должны выходить к людям, к нашему зрителю и к зарубежному. У нас есть к тому все необходимые возможности и неоспоримое право художников великой страны, выступающей в авангарде передовых сил современности, сплоченных в борьбе за гуманизм, социальную справедливость и прочный мир на земле.

Генрих Гурков

Портрет беспокойного времени

Заметки о современном политическом документальном фильме

Кто-то сказал: сегодняшняя газета — это информация, вчерашняя — уже забытая информация, газета 10-летней давности — это документ истории. Ну, а документальный кинематограф? Слово «документ» заложено изначально уже в названии, как выражение сути. Вся жизнь — уходящий объект, и то, что не было снято на пленку в момент, когда совершалось, никогда больше снято не будет. Бежит, не останавливаясь, конвейер событий. Время на-

стоящее превращается во время прошедшее, и будущее становится днем нынешним. В 1995 году исполнится сто лет, как человечество живет под постоянным наблюдением кинокамер. Мы видели на экране, как подписывали Версальский договор, как строили Эмпайр Стейт Билдинг, как упали первые бомбы второй мировой войны, как восстанавливали плотину Днепрогэса, как обменялись рукопожатием на орбите советский и американский космонавты, как западногерманский канцлер В. Брандт встал на колени перед памятником мученикам Варшавского гетто и как на улицах Вены раскупались конверты с марками особого гашения в день подписания соглашения об ОСВ-2 (увы, и сегодня не ратифицированного американским конгрессом).

Километры целлулоидной пленки запечатлели портрет сложной, противоречивой эпохи. Время уточняло контуры «пирамиды ценностей»: то, что виделось жизненно важным, с течением лет становилось порой второстепенным, а казавшееся второстепенным, обретало актуальность, насущное значение

Буржуазные политики, громыхавшие доспехами в годы власти, вдруг волею судеб и времени оказывались на обочине истории. Обидно, что часто лишь тогда проглядывалась им с этой обочины историческая магистраль. Вспомним президента Эйзенхауэра, на закате жизни тревожными и горькими словами предупредившего американскую нацию и мир о зловещем клубке могущества, влияния и безрассудства, которому он дал название «военно-промышленный комплекс», впервые произнеся эти широко известные сегодня слова...

Ученые Запада, ликовавшие по поводу своих неслыханных прозрений по части овладения тайнами атома, ужасались и проклинали час, когда свершилось то, что когда-то им самим и восторженной толпе казалось подвигом. Вспомним Оппенгеймера, научного руководителя Манхэттенского проекта, «отца» атомной бомбы,— через несколько лет после 16 июля 1945 года, после самого первого взрыва в Аламагордо, издерганный и опустошенный, он произнесет: «Мы сделали работу за дьявола»...

Иные военные и политики, посвятившие жизнь утверждению силы как средства решения в конечной инстанции всех споров, вдруг постигали безнравственность и бесчеловечность того, что творили. Вспомним вице-адмирала Риковера, имя которого для американских «ястребов» до недавнего времени было легендарным,— еще бы, его считают создателем флота ядерных подводных лодок США. Выступая с прощальной речью в конгрессе, 83-летний Риковер поразит своих слушателей заявлением: «Я бы с огромным удовольствием потопил все эти лодки. Ведь история учит, что государства в конечном счете прибегают ко всем видам оружия, которые у них имеются».

В 1982 году, ознакомившись с бюджетом, предложенным администрацией Рейгана, сенатор Фулбрайт скажет: «Этот оборонный бюджет столь велик, подчеркивание ядерного оружия столь сильно, а поток слов о советской угрозе столь обилен, что не может не сложиться впечатления, что мы готовимся начать и выиграть ядерную войну».

За год до этого с трибуны съезда советских коммунистов прозвучит предложение создать авторитетный международный комитет ученых, который донес бы до народов мира правду о том, что принесла бы с собой ядерная война, война, в которой не будет победителей...

Разумеется, не бомба и ракета создают современную историю. Летопись планеты, увы, часто, слишком часто писалась на полях сражений, но другие страницы этой летописи, те, что посвящены созидательному гению человечества, становились определяющими, главными. Не тем, что было разрушено, а тем, что было создано, измеряет мир путь из дня вчерашнего в день завтрашний. В противоборстве небывалой остроты с силами социального зла утверждали себя закономерности исторического развития. Содружество стран социализма последовательно отстаивало на мировой арене принципы справедливости и взаимного уважения в межгосударственных отношениях, завоевывая авторитет и признание в молодых независимых государствах, отказавшихся от капиталистического пути. Крепли и ширились антивоенные настроения в странах Запада — мы видели в кадрах кинохроники, как летели

на ступени конгресса США медали калек-солдат, полученные за «грязную войну» во Вьетнаме, как улицы Парижа и Брюсселя, Рима и Бонна заливали людские потоки многотысячных демонстраций — против гонки вооружений, против ядерной войны...

Как реагировал советский политический кинематограф, посвященный международной тематике, на события и тенденции, определявшие бытие планеты?

«И все-таки я верю»... Под таким программным, можно сказать, названием вышла десять лет назад, в 1972 году картина, которую не успел закончить Михаил Ромм и которую завершали его друзья и ученики. Напомню первые строки из роммовского сценария «Мир сегодня», который лег в основу фильма: «Маркс, Энгельс, Ленин говорили, что капитализм обесчеловечивает человека, что если не победит социалистическая революция, то неизбежна всемирная катастрофа. «Эта катастрофа особенно гибельна,— утверждал Энгельс,— если учесть развитие техники». Мир сегодня подтверждает эти положения... Взрыв научно-технической мысли наряду с блистательными достижениями создает в условиях капитализма неразрешимые узлы противоречий, некоторые из которых угрожающе опасны для мира, для жизни, для человека. Предсказанная опасность глобальной катастрофы сознается теперь не только отдельными мыслителями — ее понимают и чувствуют миллионы».

Глобальность катастрофы подтверждали и развязанные империализмом реальные войны в разных концах планеты. Они уносили сотни тысяч человеческих жизней. Несмываемым позором покрыла Соединенные Штаты война во Вьетнаме. Это преступление против человечества было беспощадно осуждено деятелями мировой культуры. В том же 1972 году советская кинопублицистика обогатилась и страстной лентой Константина Симонова «Чужого горя не бывает...». Она родилась из книги его стихов о Вьетнаме. «В основе этой книжки,— писал автор,— лежали чувства человека, в молодости прошедшего через войну у себя дома и вдруг столкнувшегося с ней снова через тридцать лет на другом конце планеты и попробовавшего представить себя на месте вьетнамцев, не под теми давними бомбами, а под этими — нынешними».

Чужого горя не бывает,
Кто это подтвердить боится, —
Наверно, или убивает,
Или готовится в убийцы...

И, наконец, тем же 1972 годом датирована картина Р. Кармена «Пылающий континент», созданная умом и сердцем художника, глубоко прочувствовавшего и понявшего проблемы народов Латинской Америки.

Ромм, Симонов, Кармен... «И все-таки я верю», «Чужого горя не бывает...», «Пылающий континент»... Так началось в советской политической кинопублицистике десятилетие, которое я и пытаюсь ретроспективно рассмотреть в этих заметках. Знаменательное начало, определившее мощный поступательный характер этой части кинопроцесса.

Михаил Ромм говорил о необходимости создавать «кинематограф думающий». Думающее искусство, соединившее, сплавившее аргумент и художническую страсть, безусловное знание предмета и убежденное, гражданское его осмысление — таким видится в лучших своих работах советский документальный кинематограф, разрабатывающий международную тематику.

Рубеж временной, конечно, можно обозначить лишь условно, однако, думается, прошедшее десятилетие, аккумулировав количественные изменения многих лет, подняло на новую ступень и сознание зрителей. Социологи и экономисты, психологи и философы, исследующие черты современника, подтверждают этот тезис. Приметы человека развитого социалистического общества — гражданская активность, образованность и информированность, чувство сопричастности с событиями, происходящими повсюду в мире.

●

Было бы бессмысленной затеей попытаться назвать в статье все те фильмы на внешнеполитическую тему, которые заслужили доброго слова — перечисление их заняло бы несколько страниц. Но, перелистывая список этих фильмов и восстанавливая их в памяти, отмечаешь

для себя главное: из года в год обогащались тематика и содержание картин, расширялись их социальные рамки, политическая география, отчетливо прослеживалось стремление углубиться в суть событий, отталкиваясь от фактов, выйти к важным обобщениям.

Более совершенной становилась художественная структура фильмов, шел активный поиск не только своей темы, но своего стиля, эффективной подачи материала.

Документальный кинематограф последних лет, анализируя отнюдь не однозначные процессы, не мог идти по пути упрощенных схем — старался передать в соответствующих формах сложность происходящих явлений. Не ударился он и в другую крайность — в чрезмерную замысловатость режиссерских решений, в заумную символику, которая иным нашим коллегам на Западе представляется наилучшим средством передать сумбур в душах, обусловленный трагическими противоречиями «атомного века». «Сложно о сложном» — это часто бывает легче, чем «просто о сложном».. Легче — но лучше ли?.. Василий Шукшин, размышляя об отношениях кинематографиста и зрителя, писал: «Да будь ты трижды современный и даже забегай с «вопросами» вперед — все равно ты должен быть интересен и понятен. Вывернись наизнанку, завяжись узлом, но не кричи в пустом зале. Добрые, искренние человеческие слова тоже должны греметь. Гремят же на площадях в мире слова недобрые, фальшивые. Пусть и добро вооружается! Келейные разговоры о красоте, истине только обессиливают человечество перед ликом громогласности организованного зла. Если же кто-то сказал слова добрые и правдивые и его не услышали — значит, он не сказал их».

Кинопублицистика этих лет искала слова, которые будут услышаны,— и находила их. Статистика подтверждает: активный зрительский интерес к политическому документальному кинематографу неизменно возрастал. И, конечно же, его стимулировали ленты, дававшие ответы не только на вопросы «что, где, когда?», но и на главный вопрос — «почему?», ленты, раскрывавшие суть и взаимосвязи происходящего сегодня в мире.

Поиск ответа на этот вопрос лежит в основе идейных и художественных традиций советского политического кинематографа. В последнее десятилетие они получили существенное развитие в фильмах Романа Кармена, с которым мне посчастливилось работать,— об этих своих впечатлениях я позволю себе сказать несколько слов чуть ниже. Рядом с Карменом плодотворно трудились его соратники и сверстники, его друзья. И прежде всего — нестареющие Александр Медведкин, Малик Каюмов, Леонид Кристи, Ефим Учитель. Стали мастерами те, кто пришел в кино на десятилетия позднее, они уверенно перенимали идейно-творческий опыт своих учителей. Леонид Махнач и Екатерина Вермишева, Генрих Боровик и Виталий Игнатенко, Владимир Дунаев и Александр Каверзнев, Владлен Трошкин и Галина Шергова, Джемма Фирсова и Анатолий Колошин, Константин Славин и Виктор Лисакович, Валентин Зорин и Александр Кочетков, Борис Добродеев и Александр Пумпянский, Игорь Гелейн и Ирина Свешникова... Понимаю, что многих не назвал — велики активные творческие силы нашей политической кинопублицистики. Люди, создавшие политический кинематограф последнего десятилетия, утверждали на экране — как это происходило с первых шагов советского документального кино — гуманизм и интернационализм, утверждали подлинную историчность взгляда на мир, в основе которого — правда.

И здесь вот что необходимо подчеркнуть: фундаментом для познания кинопублицистикой международной жизни всегда являлась наша собственная жизнь, в любом «заграничном» маршруте рядом был советский человек, современник документалиста. Вспомним хотя бы «кинопоезд» Александра Медведкина, дилогию о нефтяниках Каспия Романа Кармена. Традиция эта находит продолжение сегодня. Фильм Владлена Трошкина «Такая молодежь» не просто рассказывает о юном поколении США, размышление о его проблемах и метаниях особенно красноречиво в сравнении с рассказом о судьбе других героев этой ленты — советских юношей и девушек, отправившихся в Сибирь строить «дорогу века» — Байкало-

Борис Дуленков

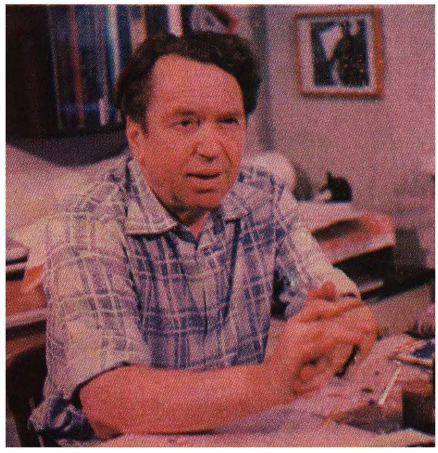


Фото Б. Головченко

«Семнадцать мгновений весны»

«Человек с другой стороны»

«Люди и звери»

«По гагаринским местам Город Гжатск» (живопись)

«Меняю собаку на паровоз»

«Юность Петра»

Амурскую магистраль. В политических кинорепортажах Ирины Свешниковой проявились «уроки» ее первой страстной публицистической ленты «Уроки Братска».

Документалисты ищут и смело вносят в свои ленты новое — новые объекты, новые темы, проблемы, — кинематограф можно сравнить с грандиозной стройкой, где каждодневно воздвигается то, чего вчера еще не было.

В 1978 году ушел из жизни, из советской кинопублицистики Роман Кармен. Последнее десятилетие его творческой биографии было, бесспорно, вероятно, самым ярким и интенсивным, поразительно насыщенным людьми и событиями.

Мне довелось больше года работать с Р. Карменом над фильмом «Товарищ Берлин» и, как многие, кому выпадала удача пройти с ним путь от первой строчки на первом листе черновика будущего сценария до дискуссий после просмотров, кому выпадала удача участвовать в его съемках или хотя бы наблюдать их, проводить с ним часы за изучением архивов или за монтажным столом, я до конца дней своих сохраню благодарную память о Мастере и Человеке, каким он был, каким узнали его многие миллионы зрителей на всех континентах планеты, ибо личность Кармена запечатлена в его фильмах, раздвоения духовного или раздвоения творческого он никогда не знал.

Мы понимали, что в Москве наш фильм будут смотреть матери, потерявшие сыновей под Берлином — освободителей Европы, а в Берлине — матери, чьи сыновья сложили головы под Москвой, солдаты самой бесчеловечной армии за всю человеческую историю. Один из постулатов нацистской пропаганды ее шеф-идеолог Геббельс сформулировал без обиняков: «Не имеет большого значения, во что мы верим; главное, что мы верим». Кармен, как советский художник, противостоял идейному врагу во всех своих творческих посылах — его успех был основан на убеждении. Он знал, во что он верит...

Помню, как обдумывал он для нашего фильма один эпизод, имеющий принципиальное, решающее значение.

... Май сорок пятого. По разрушенной улице Берлина, мимо руин, мимо зияющих провалов окон, где торчат белые флаги, медленно идут трое солдат в советских шинелях и гимнастерках. Один из них ранен, и двое ведут его, поддерживая плечами. Это не гордо марширующие завоеватели, не заводные куклы, запрограммированные идеями расового превосходства, это рабочие люди, проделавшие нечеловечески тяжелый труд, люди, смертельно уставшие, видевшие смерть друзей, видевшие сожженные города и фашистские зверства.

Они пришли в тот Берлин, откуда пришли к нам армии, сравнявшие с землей Смоленск, где отдали приказ зажечь печи крематориев Освенцима, убить Тельмана. Быть может, тогда, вглядываясь в лица немцев на пепелище преступного режима, в лица детей, которым предстояло жить в ином немецком государстве, и задумался Кармен о будущем фильме? Или раньше, в тридцать шестом, когда молодым кинохроникером снимал в Барселоне батальон Тельмана, первый вооруженный отряд антифашистов, который составил впоследствии ядро интернациональных бригад?

И, вероятно, тогда у него зародилась идея, реализованная через десятилетия — создать фильм «Камарадас. Товарищи» — о коммунистах, о бесстрашных и беззаветных борцах за свободу и независимость народов, руководителях мирового коммунистического движения, борцах за социальный прогресс, за права трудящихся. Где бы ни снимал Кармен — в Испании, в Чили, на Кубе — везде именно эти люди прежде всего становились героями его картин. Отрадно, что за последнее десятилетие вместе с фильмом «Камарадас. Товарищи» на экран вышли ленты о Тельмане, Торезе, чилийских патриотах... Огорчительно, что картин о видных деятелях международного коммунистического движения в последние годы появилось значительно меньше, чем могло бы быть создано. Здесь очень важно развивать опыт, накопленный советским документальным кино.

Последней работой, творческим завещанием Кармена стала киноэпопея «Великая Отечественная». О ней уже существует столь обширная и разработанная литература, что трудно

добавить что-либо новое. Мне в этих заметках хотелось бы только подчеркнуть, что созданием «Великой Отечественной» руководил человек, который всю войну прошел рядом с солдатом, который сам был солдатом. Эпопея впитала в себя многообразный творческий опыт советской кинопублицистики, сумела продолжить, развить ее традиции. Кармен и его товарищи создали произведение, в котором предстала диалектика истории.

К величайшему сожалению, Роман Лазаревич не дожил до премьеры эпопеи, но он успел как солдат, выполняющий свой долг, завершить работу над ней. А его друзья и единомышленники приступили к новой работе, как бы выросшей из «Великой Отечественной». Ею стала эпопея «Всего дороже». Старшие поколения советских людей вновь пережили то, что не забывается, что не может быть забыто, а молодым, не заставшим драматическое и героическое время первых послевоенных лет, масштабное и талантливое кинопроизведение дало, без сомнения, важные жизненные ориентиры, с неповторимой предметностью, на которую способно документальное кино, рассказав, каким трудом и лишениями досталось то, что радует нас в дне сегодняшнем, и почему земного поклона заслуживают отцы и деды, вынесшие все тяготы на своих плечах...

В эпопею были включены два фильма — «Мир или война» и «И взошла заря», которые показали, на каком международном фоне происходило возрождение нашей страны из руин, оставленных битвой с фашизмом. Эти два полнометражных фильма не могут быть обойдены вниманием в разговоре о современной политической кинопублицистике. Они познакомили широкую зрительскую аудиторию, и прежде всего молодежь, с новым или известным прежде только специалистам материалом, зримо воссоздающим отчаянные попытки наших недавних союзников по антигитлеровской коалиции сорвать первую послевоенную пятилетку, показывающим, в каких условиях зарождалась народная власть в странах социализма.

Эпопея свидетельствует, что и сегодня западная пропаганда стремится умалить, стереть из памяти людей ратный и трудовой подвиг нашего народа в то трудное, но героическое для советских людей время.

●

Тема великой войны, в которой решалась судьба рода человеческого, всегда будет вызывать взволнованный зрительский интерес. Слишком уж многое нас с этой войной связывает, слишком дорого она обошлась нашему народу, оставив шрамы в судьбе и памяти едва ли не каждой семьи. Уже не только дети, но и внуки, и правнуки солдат Великой Отечественной приходят каждый год 9 мая на площади, в парки и скверы Москвы, где происходят встречи, бередящие душу: собираются фронтовики. Их становится меньше и меньше — война убивает и через годы...

Об этом думали мы с режиссером Аркадием Зенякиным и оператором Евгением Аккуратовым, работая над фильмом «Навстречу миру». Мы снимали в День Победы немолодых людей в военной форме, а чаще — в гражданских костюмах и платьях, увешанных боевыми наградами. Люди искали друзей, знакомых, однополчан, они всматривались в медали на груди встречных — за Сталинград, за Варшаву,— они останавливали человека незнакомого, о чем-то его спрашивали, улыбались, обнимались с ним, плакали... Над набережной Парка культуры и отдыха имени Горького гремела песня про праздник с сединою на висках и, перебивая ее, бодрый баритон объявлял: «Дорогие товарищи, ветераны войны, фронтовики! Мы приветствуем вас в годовщину Победы...» По Крымскому мосту тянулась, направляясь сюда, в парк, бесконечная людская лента. Из репродукторов доносилось: «Танкисты и кавалеристы встречаются на стадионе... Народное ополчение и партизаны — у Ажурной беседки...»

Возле входа в парк стояла среди других людей, поднимавших над головой плакатики и листы бумаги с приклеенными фотографиями, женщина лет сорока. На ее плакате было написано: «Кто видел? Кто помнит?» С фотографии смотрел человек в фуражке со звездой, в шинели старого образца. Энергичное, волевое лицо. Под фотографией — такие строч-

ки: «Маковский Николай Алексеевич, 1911, из Щелково. Калининский фронт. 1942. Пропал без вести».

Камера всматривалась в глаза женщины. Что в них? Тихая скорбь? Да. И, быть может, искорка надежды. Напряженной, тревожной надежды. Ведь если и откликнется кто, доброй весть не окажется. Нет сегодня на свете человека, последний треугольник от которого пришел в сорок втором с Калининского фронта. Но стоит здесь и снова 9 мая будет приходить сюда со своим плакатиком женщина, год рождения которой, вероятно, совпал с годом начала войны.

Этот кадр стал первым кадром нашей картины. Сколько таких и похожих кадров было снято в тот день операторами документального кино? Они, как всегда, выполняли задание своих студий. Они думали, как обычно, больше об экспозиции и метраже, чем о другом — о том, что они пишут в этот момент историю века.

Американские ученые как-то подсчитали: начиная с 3600 года до нашей эры и включая нынешнее время лишь 292 года были годами мира. На мрачном счету истории оказалось 14 513 больших и малых войн — их число со времени подсчета прибавилось. Каждый четвертый человек планеты Земля стал прямо или косвенно жертвой военных катастроф. Компьютеры вычислили ущерб, понесенный человечеством, — он был выражен астрономической цифрой с двадцатью нулями. Вот так она выглядит: более 100 000 000 000 000 000 000 долларов. Эту сумму, прикинули авторы подсчетов, мог бы стоить золотой браслет шириной в сто миль и толщиной в десять метров, опоясывающий земной шар по экватору.

Земной шар, разумеется, нуждается в других украшениях — в новых городах, школах, университетах, библиотеках, во всем том, что облагораживает, а не уродует, как гонка вооружений, жизнь человека и человечества. Каждый год, отобранный в прошлом у войны, был событием — что должно произойти, чтобы это стало непреложным правилом?

Не найдешь, я думаю, человека, работающего в политическом документальном кинематографе, который прошел бы мимо темы, русским писателем и вселенским мудрецом Толстым обозначенной предельно просто: «Война и мир»... Сколько об этом сказано — и сколько еще будет сказано, ибо сегодняшнее время весьма далеко от того, чтобы стала эта тема чисто умозрительной. По-своему, в силу своего склада ума и характера, своих творческих симпатий и антипатий, своей личной судьбы, наконец, приходили к этой теме документалисты и нередко оставались в ней на годы, на всю жизнь. Соприкосновение с этой темой — трудное и горькое счастье.

В записных книжках Александра Довженко есть такая мысль: «Войну в искусстве надо показывать через красоту, имея в виду величие и красоту персональных человеческих поступков на войне». И еще написал Довженко: «Посмотрите на Землю. Памятников убийцам и их коням на ней во много раз больше, чем их антиподам»...

После второй мировой войны, когда Европа ставила памятник и безымянным героям, и жертвам, когда входили в жизнь люди, родившиеся после сорок пятого, входили в мир, законы которого уже не определялись, как прежде, однозначным превосходством сил безумия над силами разума, когда так называемый «простой человек» начал понимать, что его голос что-то значит, — в эти годы трудно, как зеленый росток сквозь асфальт, пробивалось новое осознание вечной темы «война и мир». И кинематограф не прекращал всматриваться в процесс, от развития которого зависит будущее Земли, будущее человечества.

Воплощая тему войны и мира, документальное кино пополняло, обогащало свой профессиональный арсенал. Как по-разному подходят к ней режиссеры, расширяя творческие возможности, обновляя средства кинопублицистики!

Александр Кочетков — импульсивный, азартный, неугомонный в стремлении «высечь искру» из материала неожиданным, острым монтажом, смелым введением эпизодов, находящихся вроде бы в стороне от «информационного шампура», от прямого повествования, ищущий в кинорассказе постоянную смену «регистров»,

интонационное разнообразие... Мы делали с ним «Слово о недобром юбилее» — фильм о НАТО (вместе с Игорем Бессарабовым), «Солдаты народа, солдаты мира» — о Варшавском договоре, «Эхо прошедшей войны» — о последних страницах второй мировой...

Джемма Фирсова, которая стремится знать буквально все об изучаемом предмете, соединяющая фундаментальность, скрупулезность исследователя с масштабным взглядом на мир, на скрытые взаимосвязи явлений и событий... Меня не очень-то убеждают сами по себе астрономические цифры отснятой пленки, просмотренные в фильмотеке,— смотреть можно по-разному, все дело, вероятно, в прицельности поиска. Но то, что проделала Фирсова за год с лишним нашей работы над фильмом «Свидетельство обвинения», и то, что продолжает делать сейчас, когда близится к завершению эта лента, касающаяся главной проблемы человечества — мира на Земле,— даже видавшие виды сотрудники Госфильмофонда считают беспрецедентным...

Трудно работать с такими мастерами, как Фирсова и Кочетков. Беспокойно по самому высокому счету. Впрочем, «кухня» какого подлинного мастера — при всем различии творческих индивидуальностей — лишена этого святого беспокойства?

Да, двух мнений быть не может: нет сегодня у человечества более важной и неотложной задачи, чем преградить путь ядерной войне,— и политический документальный кинематограф вновь и вновь обращался в эти годы к теме борьбы за мир, к внешнеполитической деятельности нашей партии, направленной на разрядку напряженности, на прекращение гонки вооружений, на утверждение принципов добрососедского международного сотрудничества. Нашли широкое признание такие ленты, как «Трудные дороги мира», «Программа мира в действии», «Большой день Европы», «Слово об Октябре и мире», «Береги этот вечный свет»...

Кто виноват в том, что планета оказалась сегодня у гибельной черты, за которой — ядерная катастрофа? Борьба за мир не абстрактна, это — борьба против тех, кто миру угрожает, и политический документальный кинематограф остро, гневно, доказательно разоблачает врагов человечества, показывает их, называет по именам. Среди заметных работ этого направления — фильмы Л. Махнача «Паутина» (1973) и «Тихие американцы» — совместно с Е. Вермишевой (1977), телециклы В. Зорина и В. Дунаева, картина «Этот «свободный» мир» (1980). На последней хочу остановиться особо. Фильм, охватывающий широкий комплекс проблем современного мира капитала, явления политической, экономической, духовной жизни буржуазного общества, обнажает пружины бесчеловечного механизма, который уродует жизнь планеты, разоблачает тех, кто навязывает народам бессмысленную и разорительную гонку вооружений, кто провоцирует и раздувает конфликты, балансируя на грани войны. Авторы фильма Л. Замятин и Л. Махнач превосходно распорядились собранным богатейшим материалом, их авторская манера отличается лаконизмом и четкостью.

... «Из всех прав человека основное — быть свободным от произвола и насилия», — звучат в кадре слова президента Картера, выступающего в ходе предвыборной кампании 1976 года. Какими реалиями политической жизни подтверждались эти громогласные тирады? «На чужих территориях, в 114 странах мира размещены две с половиной тысячи американских военных баз и объектов», — сообщают нам авторы фильма. По подсчетам института Брукингса (американское частное исследовательское учреждение), за три послевоенных десятилетия Соединенные Штаты 215 раз прибегали к использованию вооруженных сил для политических целей. В книге, изданной институтом, подчеркивается: «В течение 30 лет после окончания второй мировой войны США использовали вооруженные силы в качестве инструмента политики практически раз в два месяца». Сколько раз при этом мир оказывался в опасной близости к ядерной пропасти? Картина Л. Махнача и Л. Замятина вышла в тот период, когда военно-промышленный комплекс США, выкручивая руки западноевропейским союзникам, предпринял попытку разместить на территории Западной Европы новую

армаду ракет, оснащенных ядерным оружием, сделав тем самым шаг к превращению континента в поле боя будущей уничтожающей войны. Кому это выгодно? Авторы фильма фактами и документами отвечают на этот вопрос.

В активе советского политического кинематографа последнего десятилетия такие неодинаковые по своему строю и стилистике и близкие по своей страстной, убеждающей публицистичности ленты, как «ФРГ — урок немецкого» Анатолия Колошина, «Кто сеет ветер...» Екатерины Вермишевой, «Обвиняется апартеид!» Игоря Гелейна, «Сговор» и «Центральная Америка: ставка на террор» Ирины Свешниковой... Можно было бы продолжать и продолжать этот список работ высокой политической актуальности, злободневных, но не однодневных, анализирующих события и факты, оказавшиеся в минувшие годы «горячей» темой. Культура обращения с документом, настойчивый поиск его кинематографической «ударности» не за счет фейерверка технических трюков, а путем обнажения сути явления или процесса, путем высвобождения внутренней силы документа — творческая плодотворность такого подхода к материалу была доказана вновь и вновь лучшими произведениями кинопублицистов.

Говоря о фильмах, разоблачающих врагов мира, невозможно оставить без внимания работы Александра Медведкина. «Документальное кино — волшебное оружие, и главное его качество — возможность нападать. Не фиксировать, не констатировать, не выжидать, не обороняться, не, боже упаси, суесловить, а именно н а п а д а т ь!» Этой им самим сформулированной позиции «патриарх» советского политического кинематографа не изменял никогда за те полвека, что он отдал экрану. «Ночь над Китаем» (1971), «Осторожно, маоизм!» (1975), «Пекин — тревога человечества» (1977), «Безумие» (1979)... Я называю лишь некоторые из его фильмов последнего десятилетия, фильмов, проникнутых волнением за судьбу мира, за судьбу людей, фильмов напряженной мысли, энергичного, пружинистого действия, поражающих своеобразием и неистощимой выдумкой монтажа. «Даже самая обыденная, совершенно не экстраординарная, не сенсационная, а серая кинохроника может стать оружием в руках сатирика, если он понимает суть социального явления, корни его и знает, что он хочет сказать зрителю об этом явлении», — говорит Медведкин. Художник, употребляя высказывание одного из исследователей его творчества, «обладает особым чутьем, помогающим расщеплять скрытую энергию кинодокумента, порой неоднократно уже использованного его коллегами». Да, собственное видение, творческая непохожесть, своя, выработанная многие годы назад и постоянно уточняющаяся авторская интонация — таковы ленты Медведкина, прежние и новые.

Вот написал я: «авторская интонация»... Кто создает ее в кинематографическом коллективе? Сценарист? Режиссер? Оба вместе? И как в этом случае выглядит творческая личность — гармоничные братья Гонкуры или уродливо сросшиеся, хотя и трудноразделимые, сиамские близнецы? Вернусь в этой связи к сценарию М. Ромма, по которому создавался фильм «И все-таки я верю». Само по себе это произведение интереснейшее — даже вне фильма. Читается оно скорее как своего рода кинематографическое эссе. Это декларация о намерениях, ориентир для мысли, что, впрочем, соответствовало представлению Михаила Ильича о сценарии документального кино. Например, о сценарии «Обыкновенного фашизма» он писал: «Я убивал его, как мог, я калечил авторов и ломал сценарию кости, я выдумывал новые главы и с корнем вырывал прежние, — но что-то очень важное, принципиальное оставалось и вырастало даже тогда, когда отыскивались вроде бы совсем новые пути... Сценарий — это компас. Вы искали путь в Индию, а пришли в Америку. Но путь был намечен по компасу. Компас всегда должен быть при вас».

Константин Симонов предваряет сценарий фильма «Чужого горя не бывает..» — как это характерно для него обычно в делах и поэтических, и прозаических — очень точными, взвешенными словами: «Мне доводилось несколько раз в жизни писать дикторские тексты для готовых или почти готовых, уже в принципе

сложенных без моего участия, документальных фильмов. Это бывало не особенно интересно для меня и, как мне кажется, не особенно полезно для тех фильмов, к работе над которыми меня привлекали под самый конец. Впервые к работе в документальном кино меня по-настоящему потянуло, когда я увидел потрясший меня и навсегда оставшийся в моей благодарной памяти фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм». После этого фильма мне самому захотелось попробовать говорить некоторые важные для меня вещи не только на газетном листе или в книгах, как я до сих пор привык, а — с экрана!»

Константин Михайлович внес большой вклад в советский документальный кинематограф. Он не мог, не умел быть посторонним человеком всюду, куда его забрасывала жизнь и творческие устремления. Он был личностью, и потому никогда не казались ему малозначимыми люди рядом, те, с кем вместе делал он это неимоверно прекрасное, это изнурительное, это радостное, это мучительное дело — кино. «Чужого горя не бывает...» — четвертая моя работа в документальном кино,— написал он. — Она сделана вместе с коллективом молодых кинематографистов — режиссером Мариной Бабак, операторами Олегом Войновым и Львом Копысовым, директором Татьяной Кононовой, звукооформителем Ириной Цапуровой, звукооператором Юрием Игнатовым, ассистентом режиссера Еленой Брагиной, монтажером Ириной Галенкиной. В этой работе большую помощь нам оказали консультант фильма Мариан Ткачев и редактор Воля Донская». Он никого не забыл, человек, которого ласково и уважительно называли в киногруппе «классик» — что, впрочем, совпадает с оценкой школьных хрестоматий...

Вероятно, одно из основополагающих завоеваний документального политического кинематографа последнего десятилетия — то, что резко и бескомпромиссно возросли критерии, которыми оценивается авторское начало в фильме. Да не провозглашу сам себя розовым идеалистом: разумеется, профессия есть профессия, и когда надо за сутки «оттекстовать» оперативную двухчастевку, на студии ищут не Шекспира и не Маркеса, а испытанного автора N. Но уж если задумана картина, то ищут не бойко владеющего ремеслом, а единомышленника и друга, с которым предстоит пройти всю эту, как в иные мгновения кажется, нескончаемую дорогу поисков, радостей, огорчений, споров, взаимной любви и ненависти, восторгов и ледяных душей, всего того, что предшествует премьере с ее цветами и аплодисментами, столь неадекватными многотрудному «предпремьерному» периоду.

От автора фильма (носит ли он звание сценариста или режиссера) требуется сегодня безусловное, не дилетантское знание предмета. Но это знание может быть академически холодным или согретым нежностью, болью, состраданием, гневом. Не раз, к примеру, в эти годы в фильмах, посвященных ФРГ и ГДР, не заглядывая в титры, могли мы угадать почерк сценариста Владимира Ломейко (назову хотя бы «ФРГ — урок немецкого» или «Нюрнберг: воспоминание о будущем»). И дело, должно быть, не только в том, что Ломейко — первоклассный журналист, опытный германист, много раз бывавший в ФРГ и работавший там, получивший ученую степень за работу о неонацизме, не менее важно, видимо, и то, что к этой своей основной теме жизни готовился он в блокадном Ленинграде, мальчишкой, который, не отрываясь, смотрел, как мама резала на несколько частей тонкий, как лист бумаги, кусок хлеба...

Вероятно, закономерно, когда авторы и режиссеры документального кино порой круто меняют направление поиска — тематического, жанрового, меняют ставшие привычными съемочные адреса, ищут новых героев, новые страны, где еще не бывали, где еще не снимали. Свежесть восприятия, острота новизны — все это, разумеется, хорошо. И все же... Вновь и вновь убеждали нас фильмы последних десяти лет, что «своя» тема, выношенная и выстраданная, приносила самые серьезные, не однодневного значения удачи. Это относится и к американскому сериалу Валентина Зорина, и к фильмам Владимира Дунаева, среди которых этапное место занимают «Туманы Британии», лента, ставшая своего рода заяв-

кой и первой главой острополемического цикла о проблемах, разъедающих фундаментальные структуры «общества без будущего», и к работам режиссера такого яркого и самобытного дарования, как Екатерина Вермишева. Кинематографист многогранных интересов, работает она увлеченно и азартно, включая в поле зрения и экранного осмысления острейшие проблемы современности. Ее не смущают перемещения по географическим и тематическим параллелям и меридианам. Но разве не приросла она на годы взглядом и сердцем к людям Индокитая, открывая в их трагической и героической судьбе такие глубинные пласты, подступы к которым закрыты для визитеров торопливых и поверхностных? «Повесть о первой весне»... «Его звали Хо Ши Мин»... «Джунгли остывают от войны»... «Война окончена — борьба продолжается»... Рассказ о горькой истории народов Индокитая, о нескончаемой цепи тяжких испытаний, выпавших на их долю, звучит в фильмах Вермишевой призывом к солидарности — активной, действенной. Да, утверждают эти фильмы, чужого горя не бывает...

Впрочем, с именем именно этого режиссера связано и освоение нашим документальным экраном тех территорий, где съемка каждого метра пленки для советского кинопублициста грозит не только трудной работой, но и риском. Вслед за картинами о жизни Африки, созданными В. Дунаевым, И. Гелейном, глубокую и яркую картину «Здесь и трава родится красной», разоблачающую апартеид, сделала именно Е. Вермишева. А вскоре она же первой среди советских кинопублицистов вступила на землю Гаити и создала разоблачительный портрет тамошнего политического режима.

Сколько раз снимали в странах Ближнего Востока Олег Арцеулов и Владимир Копалин. Информативность и строгая документальность помножены в их кинорассказе на глубоко личное отношение к тому, что было увидено и понято на Ближнем Востоке. Многоопытно, с иезуитским хитроумием завязан узел противоречий в этом регионе, где родились великие цивилизации, оказавшие неоценимое воздействие на всю мировую культуру, на коллективный разум человечества. «В конце концов, почему нужно доказывать, что убивать и грабить — это плохо, а жить в мире и дружбе — хорошо? Почему нужно убеждать людей, что разрушение противоестественно и бесчеловечно? Почему нужно миллионами жизней платить за то, что кто-то слеп и не желает видеть, что фашизм — зло и расизм — зло? И повторять без конца и напоминать об уроках истории... — приглашают к размышлению авторы фильма. — Мы ехали сюда совсем не для того, чтобы снимать совершенные сокровища мировой культуры. И все-таки останавливались. И снимали. То, над чем сейчас беспрестанно летают военные самолеты, начиненные бомбами. Удастся ли снять это завтра? Выживет ли простоявший тысячелетия Абу-Симбел? Выстоит ли храм Петра, вырубленный в скале более двух тысяч лет назад? И этот современный маяк в Кувейте, который светит не только мирным судам, но и авианосцам?...» Это — из их недавнего фильма «Ближний Восток: боль, тревога, надежда», сделанного в содружестве со сценаристом Е. Самойловым. Фильм этот представляется хорошим примером образной кинопублицистики — доказательной и эмоциональной, привлекающей не только аргументами, но и человечностью.

Постоянное заинтересованное внимание к процессу революционного освобождения народов от социального гнета, от колониальной зависимости, к борьбе за идеалы социализма, коммунизма — всегдашняя черта советского политического кинематографа, одна из главных.

Начал в эти годы выходить киноальманах «Мир социализма». Теме сотрудничества социалистических государств во всех сферах жизни, теме экономической интеграции, совместных решений, определяющих на годы и десятилетия вперед пути общественного развития, крупномасштабным проектам, осуществляемым общими силами, посвящено немало лент ЦСДФ, «Центрнаучфильма», «Экрана», республиканских кино- и телестудий. Здесь в качестве примера я могу привести такие

ленты, как «Высокое небо Монголии», «Близкая Болгария», «Кубинские портреты», «Земельная реформа», «Лаос. Становление республики» «Весна в Пномпене», ряд других. Однако, вероятно, справедливо будет заметить: значительными, крупными фильмами, посвященными содружеству братских стран, фильмами, глубоко и серьезно анализирующими процесс строительства нового общества, возникающие в ходе его проблемы, яркими, запоминающимися произведениями о людях нового мира, их делах и заботах, документальный кинематограф нас в последнее время не слишком часто радовал. А между тем знание и понимание конкретности жизни каждой из братских стран, опыт — не только позитивный, изученный и осмысленный с дружеских позиций, дискуссии о проблемах, которые ведутся с откровенностью товарищей и единомышленников, — отраженное документальным экраном, все это имеет большое и непреходящее значение для общего дела. В этом смысле поле деятельности, открытое кинодокументалистике, никак не назовешь освоенным.

Как известно, Государственными премиями СССР за 1981 год отмечены документально-публицистические фильмы об Афганистане. Это мужественные и честные работы. Судьба афганской Апрельской революции не была безоблачной, и наивно было бы этого ожидать в стране, отставшей от мирового развития на столетия, в стране, обреченной при прежнем строе на ужасающее, беспросветное убожество, на гнет феодальных по своему существу экономических отношений, на почти поголовную неграмотность, на средневековую жестокость, с которой вытравлялось все новое, передовое, что доносилось в глушь афганских гор из большого и, казалось, бесконечно далекого мира. Мы смотрим фильмы Малика Каюмова и Александра Бовина, Фарида Сейфуль-Мулюкова и Аркадия Громова и переносимся в грозовую атмосферу сегодняшнего Афганистана, защищающего свое право на новую жизнь, против сил вчерашнего дня. Авторы не упрощают ситуацию, не предлагают нам идиллические картинки. Да, революция открыла окна и двери прогрессивным социальным идеалам века, но революция — не всемогущий чародей, который в мгновение ока решает все проблемы. Путь только начинается...

Революция многолика, но есть нечто общее в ее чертах, в ее, можно сказать, даже чисто внешнем облике, открывающемся кинокамерам — будь то на Кубе или в Никарагуа, в Эфиопии или Анголе. Винтовка, книга, улыбка... Запомнились, о многом рассказали и о многом заставили задуматься такие фильмы, как «Максимка из Кампучии», «Автограф Эфиопии», «Земля Сандино», «Там, в горах Радфана». Не обходя и не замалчивая реально существующие проблемы, убедительно и аргументированно ведут свой диалог со зрителем авторы. Да, у революции не бывает легкой судьбы — но у нее счастливая судьба, и мы знакомимся с людьми, которым она дала радостное богатство — чувствовать себя человеком и трудную привилегию — участвовать в утверждении новой жизни, в которой не будет нищеты, бесправия и безграмотности. Эти фильмы оптимистичны, как оптимистична революция, чьим символом являются винтовка, книга и улыбка на лице человека.

Портрет нашего неспокойного времени, который день ото дня, год от года пишут советские кинодокументалисты, — это великий труд, и это труд нескончаемый. Пульс истории не прекращает биться ни на мгновение, он может быть в иные времена спокойным, но чаще бывает напряженным и тревожным. В любые эпохи, прожитые человеческой цивилизацией, разум восставал против безрассудства и зла, подвиг противостоял подлости. Наша эпоха — эпоха высочайшего взлета творческих сил человечества, и никогда не было столь бескомпромиссным противодействие разума и справедливости преступному безумию, порожденному жаждой прибылей, ненавистью, великодержавным чванством, стремлением навязать миру собственные представления о том, как ему надо жить. Мир ищет и находит свою дорогу. И благородна миссия людей с кинокамерами в руках — помочь ему в правильном выборе.

Николай Мащенко

Говорить о важном всерьез

Каждый из нас приходит в жизнь через мир детства. Этот мир потом куда-то отодвигается, кажется иногда — уходит вовсе. Да только неправда это — уйти он не может. Вспомнить детство — значит, вспомнить тех, кто вспоил тебя, вскормил, поделился своим человеческим теплом, своей добротой. Тех, кто подтолкнул к решению чего-то наиважнейшего, наисущественнейшего, такого, что на всю жизнь.

Я вспоминаю детство и вижу перед собой родное материнское лицо, вижу свою первую учительницу, своих друзей и близких, свой дом, свою улицу, поле за околицей. Детство, юность — пора, когда люди отдают тебе все самое дорогое, что у них есть. Точнее, не отдают, а делятся, приобщают к самому заветному, самому родному, чем обладают. И чем взрослей становится человек, тем яснее он понимает всю бесценность такого дара, тем больше его готовность тоже поделиться с кем-то, разделить счастье быть на земле Человеком.

Для искусства мир детства всегда был средоточием самых серьезных и самых возвышенных размышлений, источником крупнейших нравственных и философских открытий. Для детей же искусство — это и колыбельная песня матери, и слепящая радость игры, и торжество добра, и ненависть к несправедливости... В искусстве как бы сосредоточивается, концентрируется все то, что приобщает их к огромному человеческому миру. Потому так велика ответственность художника, сознающего, что его творения становятся составной частью души взрослеющего человека.

Об этом нужен особый разговор, и он назрел, насущность его ощущается сегодня еще острее, чем вчера, особенно в связи с недавним постановлением ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». То новое, что вносит во взаимоотношения искусства и подрастающего поколения жизнь, нуждается в осмыслении, в переводе на конкретный практический язык. Поэтому нельзя не приветствовать своевременность партийного постановления.

Фильмы для детей, сказано в этом документе, должны быть «глубокими по содержанию, эмоционально насыщенными, интересными и увлекательными по форме, воспитывать у юных зрителей идейную убежденность, готовность к активному участию в строительстве нового общества». Верные, мудрые слова, которые с полным правом можно отнести ко многим отечественным картинам, созданным в разные годы. Сейчас издается «Библиотека мировой литературы для детей». А если бы тиражировать фильмы, составляющие золотой фонд нашего детского кино, то какой могучий ряд явился бы перед нами! Здесь, конечно, и картины, специально созданные для детей, — сказки А. Роу, к примеру, или ленты И. Фрэза, — и фильмы, которым все возрасты покорны, а детский и юношеский в первую очередь: «Чапаев» и «Подвиг разведчика», «Баллада о солдате» и «Иваново детство», «Александр Невский» и «Богдан Хмельницкий», «Щорс», «Веселые ребята» — список фильмов самых разных авторов, жанров и тем можно продолжать долго. Советский кинематограф, опираясь на плодотворные традиции нашего искусства, на протяжении десятилетий воспитывает у детей и подростков благородные человеческие качества. Лучшие наши фильмы, как сказано в постановлении, помогают детям

понимать окружающий мир, готовят к будущему участию в активной социальной деятельности, стараются формировать людей сознательных и ответственных, любящих труд, патриотов, готовых к защите своей Родины, оказывают глубокое влияние на становление характера, личности юных граждан.

Думается, значителен вклад и кино последнего десятилетия. Вспомним хотя бы «Белого Бима Черное ухо» по повести Г. Троепольского, фильм, удостоенный Ленинской премии. Несколько лет назад я с удовлетворением прочитал, что картина вышла победительницей в ежегодной анкете читателей «Комсомольской правды». Факт сам по себе примечательный: ведь непритязательный рассказ о верности собаки своему хозяину, казалось бы, не может составить серьезную конкуренцию остросюжетным приключенческим лентам, детективам, фантастике. Но победило настоящее искусство и победил наш юный зритель, обнаруживший подлинную чуткость к гуманистическому пафосу фильма. И это победа не одной этой картины, а кинематографа, ориентированного на серьезный разговор с детской аудиторией.

Можно назвать в этой связи и ряд других фильмов последнего времени. Конечно же, «Предательницу» Н. Хубова, в которой образ учителя раскрыт с глубиной проникновения в сущность этического содержания профессии, «Сто дней после детства» С. Соловьева, картину, поразившую трепетностью, с какой воссоздан мир подростков на экране, «Чужие письма» И. Авербаха, «Ключ без права передачи» Д. Асановой, «Вам и не снилось...» И. Фрэза, где острота морально-этического конфликта достигла качественно нового, как мне кажется, уровня, «Венок сонетов» В. Рубинчика и «Случайные пассажиры» М. Ордовского, по-новому осмысляющие тему «дети на войне»...

С чувством удовлетворения могу сказать и об определенных успехах украинских кинематографистов в 70-е годы. Разве не успех — талантливая киноинтерпретация чеховской «Каштанки» Р. Балаяном, хотя, если строго говорить, картина во многом адресована более зрелому по возрасту зрителю. «Гуси-лебеди летят» и «Щедрый вечер» А. Муратова — проникновенные рассказы о светлой заре детства. Его же фильм «Любаша» — правдивое повествование о военном лихолетье, столь круто отозвавшемся в детских судьбах. Разный художественный уровень у картин «Хлеб детства моего» Я. Лупия, «Мальчишки ехали на фронт» В. Козачкова, «Там, вдали за рекой» М. Ильенко, «Р. В. С.» А. Мороза, но все они заставили отнестись к себе с интересом и симпатией. Однако при этом настораживает, что мало явных достижений в разработке материала современной жизни (кажется, только телевизионная картина «Приключения Электроника» К. Бромберга вызвала большой и, надо думать, не случайный интерес у миллионов юных зрителей). Тут мне видится как раз одна из проблем развития кино для детей — оно ведь призвано активно вовлекать ребенка в многосложный мир окружающей жизни. В первую очередь это касается, конечно, фильмов для подростков и юношества.

Отчего нередко еще картины, посвященные современной жизни, не находят нужного отклика в зрительном зале? Думаю, что во многом причины здесь общие со «взрослым» кино. Но есть и свои, специфические. Одна из них — взгляд на подростка как на существо, у которого отсутствует собственный жизненный опыт. Между тем подросток этот имеет свои, достаточно выверенные представления о жизни, о ее ценностях, и с ними нельзя не считаться. В противном случае мы будем вещать в пустоту.

Убеждать в чем-то юного зрителя необходимо тем же, что и взрослого, — правдой. Правдой о той жизни, которая его окружает, которую он наблюдает. В ней очень много хорошего, прекрасного. Только это нужно уметь видеть. Обнаружить уродливое нетрудно, оно само бросается в глаза. А вот чтобы заметить и оценить хорошее, доброе — тут порой нужен определенный труд души. Но при этом не следует убеждать, что дурное, уродливое — словно призрак: дунь сильней, и оно развеется. Нет, не развеется. И важно здесь, как к нему подойти, как относиться. Никакие пра-

вильные слова не окажут воздействия на юного зрителя, если они не будут отражать твою собственную позицию, твою собственную боль, твое отношение к жизни.

Подросток не терпит подсказок. К нему нельзя идти с назойливой дидактикой. Не надо решать за него, что плохо, а что хорошо, он сам вполне способен это распознать. Подростка нужно направлять умело, творчески. В подростковом возрасте человек, как никогда, тянется к идеалу, нуждается в высоком образце жизнестроения, жизнеполагания. Потому так популярны у подростков книги и фильмы романтического звучания, потому привлекают их образы молодогвардейцев, Павки Корчагина, Юрия Гагарина... Или же Овода, трех мушкетеров, капитана Немо, Дон Кихота...

Духовное родство взрослых и детей возникает лишь в тех случаях, когда их общение зиждется на чем-то действительно большом, серьезном. Я был бы, наверное, во многом совсем другим человеком, если бы в детстве не читал вслух своей неграмотной матери «Как закалялась сталь» Николая Островского, если бы она не плакала, слушая меня, и я не плакал вместе с нею. В такие минуты формируется человек, в такие мгновения возникает в его душе нечто такое, что поддерживает потом всю жизнь. А если сегодня отец читает сыну какую-то зряшную, пустую книжку, если ведет его на какой-то никчемный фильм, то есть ли надежда, что в душе ребенка появится настоящее уважение к родителям?

Сегодняшний юный зритель пытлив, умен, проницателен. В нас, взрослых, всматривается он с надеждой — ждет от нас глубокого, на равных, разговора о жизни. Мы же, увы, не всегда оправдываем эту надежду, преподнося вместо серьезных размышлений какую-нибудь пустышку. И тут есть большой риск — упустить подростка, потерять с ним контакт. Наверстывать же упущенное труднее трудного.

А как часто умиленный взор авторов заволакивает волна любования: посмотрите, какой симпатяга мой герой — этот вундеркинд, которому положено быть не от мира сего. И как он живет: спит в наишикарнейшей спальне — чего в ней только нет! На всяких соревнованиях побеждает... Ну, и так далее. Трудности, конечно, возникают, но это так, для смеха, чтобы в зале не скучали.

Меня можно было бы упрекнуть в том, что я даю какой-то фельетонный образ детского фильма. Да, что-то я заведомо упрощаю, схематизирую, разумеется, не касаясь при этом хороших наших фильмов. Но делаю это для того, чтобы подчеркнуть: главная беда наших неудач проистекает от недоверия к юному зрителю — вдруг они не поймут. Отсюда стремление делать все попроще, подоступнее, отсюда в основе многих картин оказывается убогая, плоская мысль. Разжевать и в рот положить — по такому рецепту создается подобного рода продукция. А дети, как известно, обходят ее стороной. Зато охотно идут на фильмы, которые, казалось бы, для них не предназначались .И именно там нередко находят главное — разговор по существу, всерьез. Вспомним, какие ленты мы сами в детстве смотрели с наибольшим увлечением. «Чапаев» — не для детей вроде бы картина, а как смотрелась — на одном дыхании. Как мы любили Чапаева! А ведь в нем много противоречивого, несводимого к единому знаменателю. Авторы не пытались приукрашивать своего героя, они любят его таким, какой он есть. И вместе с ними любили его и мы, неистово за него переживая, надеясь, что он все же выплывет из уральских волн.

Итак, крупная авторская мысль, правда изображаемого человеческого мира — это в равной степени, убежден в этом, значимо как для «взрослого», так и для детского кинематографа. Крупность мысли, конечно же, не рождается на пустом месте, тут очень важен выбор жизненного материала. Новое партийное постановление как раз и ориентирует нас на расширение круга этого материала, на углубленное его постижение. Скажем, среди фильмов о школе, об учителе есть картины по-настоящему крупные — давние уже «Первый учитель», «Доживем до понедельника» и перечисленные мною выше, более новые, но столь же серьезные ленты, где личность учи-

теля — яркая, духовно богатая — оставляла глубокий след в памяти зрителей.

И все же потребность видеть на экране по-настоящему значительную человеческую личность учителя постоянна. Такую, например, как Василий Сухомлинский. Украинский писатель Иван Драч создал, на мой взгляд, удачную пьесу о Сухомлинском, успех которой во многом предопределен образом центрального героя. По-моему подобного учителя на экране мы еще не видели. Но он появится в кино, верю в это. И суровая правда о жизненном подвиге такого человека потрясет не одно сердце подростка, юноши. От поклонения учителю, веры в него многое загорается в человеке. Беда, если сегодня кое-кому из четырнадцатилетних фигура учителя кажется скромной, непрестижной, жизненно незначительной. Не секрет, что весы, измеряющие сегодня уровень престижности той или иной профессии в обществе, порой оказываются подвластными потребительским настроениям. В борьбу с подобным прагматизмом кинематографисты обязаны внести свою лепту.

Очень мало у нас сегодня картин, в которых бы нашел свое отражение образ матери. Мать — самое святое, самое дорогое для нас на свете. Мать — это еще и Родина, родная земля. Почему же мы стали так робки, почему порой переходим на шепоток, когда начинаем говорить об этих высоких понятиях? Между тем фильмы о матери, о Родине могли бы играть первую скрипку в воспитании патриотических чувств у наших детей.

Конечно, нельзя просто провозгласить — давайте увеличим число картин о матерях, и точка. Тема эта должна быть пропущена через мироощущение конкретного художника, через его личностный мир — лишь тогда она может обрести вдохновенное звучание и истинный масштаб. Собственно, на это и ориентирует нас постановление ЦК КПСС — учитывать прежде всего одаренность и мастерство создателей фильмов, шире привлекать к работе над кинолентами талантливых писателей, художников, композиторов. Ведь как нам нужны умелые, талантливые писатели!

Закончу мысль о фильмах, посвященных теме нашей Родины. Нередко в литературе, театре, в кино мы сталкиваемся со слишком уж общим и потому слишком абстрактным о ней представлением. А ведь есть такое понятие, как «малая родина». С нее все начинается — с улицы, на которой растешь, с двора, дома. С родного города или деревни. Но наши дети сегодня до обидного мало знают о них. Даже если взять такой город, как Киев, — в процессе подготовки к празднованию его 1500-летия я ощутил это довольно остро. Эту обидную брешь в детском познании надо заполнять и нам, кинематографистам. Очень нужны фильмы — художественные, научно-популярные, документальные, — которые бы создавались специально для детской аудитории и рассказывали об истории наших городов и сел, об их сегодняшнем дне. Только рассказывали не таким унылым языком, каким говорят со зрителем иные документальные картины. Как полезна была бы, к примеру, серия телевизионных художественно-документальных лент о старейших славянских городах — непременно с умным, интересным ведущим, с увлекательной фабулой, снятых так, чтобы у юного зрителя Киева и Чернигова, Новгорода и Пскова пробуждались любовь и гордость за свой город.

А сколь увлекательной могла бы стать серия картин о жизни замечательных людей! Идея создания такой серии высказывалась неоднократно, отдельные фильмы такого плана у нас делаются, но, во-первых, далеко не всегда они рассчитаны на детскую аудиторию и, во-вторых, такая работа не приведена в систему. Между тем тут неисчерпаемый кладезь материала, умелое экранное воплощение которого может сыграть немалую роль в воспитании подрастающего поколения.

Еще одной подобной серией мог бы стать цикл фильмов о детях — героях Великой Отечественной войны. Только и здесь надо уходить от набивших оскомину шаблонов. А для этого нужны энтузиасты, люди, которые были бы одержимы энергией поиска, даром увлекать своими творческими идеями.

О фильмах-сказках. Тут наметился, по-моему, странный крен: явно преобладает желание посмешить деток, изобразив зло как нечто

совсем нестрашное, глуповатое, весело подмигивающее. Поэтому особенно радует появление картины «Черная курица, или Подземные жители», которую В. Гресь поставил по сказке А. Погорельского (сценарий Т. Зульфикарова). Это по-настоящему умный фильм. И, что очень важно, — такие картины дети и их родители с удовольствием смотрят вместе, это обогащает их взаимное понимание друг друга. Опять-таки потому, что в основе фильма Греся — сказка, которую некогда Л. Толстой, по силе влияния на него в детстве, поставил выше стихов Пушкина. И сценарист, и режиссер не выхолостили авторскую мысль сказки, не облекли ее в опереточные тона, а попытались бережно донести до зрителя.

Нам, кинематографистам, надо думать о своей ответственности за то, какими мы сами, наше поколение, наше прошлое предстанут в сознании младших. Воспитание памяти, уважения к преданию — одна из важных задач, ибо это и есть тот драгоценный фундамент, который находится в основании духовного, историко-культурного родства поколений.

Только не следует отождествлять память с эрудированностью, с «нахватанностью». Рос я среди людей, эрудированностью отнюдь не блиставших, но как любили и как уважали они родную землю, человеческий труд, человеческую доброту, как поклонялись истинной мудрости и седым волосам старших. Я думаю, это умение ценить человека, любить его является одним из главных качеств народной морали. Быть может, поэтому в моих картинах нет уродливых лиц — это оттуда проистекает, из детской памяти, из культуры, привитой мне, переданной через сердца взрослых. У меня было много хороших учителей в детстве, и я этим по-настоящему счастлив, по-настоящему богат.

Пристрастие некоторых режиссеров к некрасивым лицам на экране я объясняю так: значит, что-то очень существенное недодано было автору в детстве. Отсюда и жесткость концепции, суровое подчас отношение к человеку. Но человек-то не суда жаждет, а понимания. Понимания по самому большому счету — без лицемерных воздыханий, поглаживания по головке и запоздалых слез. Для этого необходимо честно поразмыслить, как могло случиться такое, отчего так много еще на земле человеческих драм и трагедий.

Честность мысли, честность сопереживания — они так же нужны нашим детям, как и нам самим. Не следует думать, что им надлежит питаться каким-то другим духовным хлебом — этот хлеб един, и в этом залог общего нашего душевного здоровья. Честность рассказа о послевоенном детстве поразила недавно в фильме киевского режиссера М. Беликова «Ночь коротка» (впрочем, тут хочется назвать едва ли не всю творческую группу — и сценариста В. Меньшова, и оператора В. Трушковского, и художника А. Левченко). Картина эта личностна, в ней явственный след конкретной человеческой биографии, но в ней не находишь той интонации лирической расслабленности, которая нередко сопровождает такого рода фильмы. Нет, тут строгий мужской рассказ о том, как строила, лепила человека жизнь в очень трудные и очень своеобразные годы. Их атмосфера уловлена и зафиксирована на экране с замечательной ясностью: сегодняшнего подростка, юношу, думается, поразит то чувство братства, сродненности, с которым люди жили в послевоенное время. Художник заставил нас всех — и старших, и младших — вместе оглянуться в прошлое и задуматься — что же имено помогло выстоять, укрепиться духом?

Нередки споры о том, как показывать трудные времена человеческой истории в детских фильмах. Войну, например. Было на ней всякое — не ожесточится ли детская душа зрелищем жестокости, не подорвется ли ее вера в доброту и красоту? Этот вопрос очень волнует меня самого. Ответ, наверное в характере видения художника, в его пониманин добра и зла, человеческой сути происходящего. Ведь есть событие во всей его объективности, и есть наше восприятие. Но оно, это восприятие, способно обнаружить затаенный порой смысл содеянного. Мы отчего-то редко пользуемся таким понятием, как катарсис. А без него нет настоящего искусства. Очищение, перерождение наших чувств, нашего по-

нимания человека через ошибки, через падения, через кровь и пот достигающего вершин прозрения истины, — непременное условие восприятия произведения великого художника. И поэтому надо бояться не суровости событий, а равнодушия того, кто делает картину, не жалости и сострадания, а слепоты и глухоты тех, кто сидит в кинозале. Ибо потрясение перестраивает душу, делает ее более живой и чуткой, а главное — более деятельной и сродненной с делами и помыслами других людей.

То же самое можно сказать и о фильмах, поставленных на современном материале. Я вспоминаю давнюю уже картину молдавских кинематографистов «Обвиняются в убийстве». Рассказывая о страшном преступлении, вскрывая причины случившегося, авторы подымают нас, зрителей, до осознанного чувства протеста против человеческого уродства (тем более, что преступники совсем еще молодые парни), до гордости за героиню, преодолевшую страх и отчаяние... Фильм имел большой успех у юного зрителя, но отчего же тогда он так и остался в «гордом одиночестве»? Речь, разумеется, не о том, что надо бы тиражировать подобную жизненную ситуацию на экране. Речь о другом — о насущнейшей необходимости в картинах высокого гражданского звучания. От руководителей кинематографа, от всех кинематографистов зависит сегодня, чтобы такие кинопроизведения появились. Тем более что партия в своем постановлении прямо нацеливает нас на это.

Любые изменения невозможны без определенной организационной перестройки. Думается, назрела необходимость создания специального кинообъединения по производству детских фильмов и у нас, на Киностудии имени А. П. Довженко. Дело не в том, чтобы создать новую административную единицу — есть настоятельная потребность в более серьезной, основательной и продуманной работе по созданию кинолент для детей и юношества. В таком объединении легче было бы осуществлять заботу о жанровом разнообразии картин для детей, о производстве, скажем, музыкальных фильмов — опять-таки не бездумно развлекательных, а прививающих интерес к серьезной классической музыке.

Два слова о мультфильмах. Достижения мультипликаторов общеизвестны, их произведения заслуженно любимы аудиторией. Но тем более горько видеть в их фильмах досадные повторы, жанровое однообразие, тематическую узость. Тут тоже нужны более интенсивные творческие поиски новых художественных средств, новых возможностей контактов со зрителями. В частности, было бы интересно найти новый жанровый синтез — почему бы не снять, например, мультфильм-оперу?

Немало еще надо сделать в сфере кинообслуживания. Стоит подумать о развитии столь перспективной формы работы со зрителями, как специализированные детские киноклубы, в первую очередь, для старшеклассников. Произведения Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Чаплина и Ренуара, Куросавы и Тарковского должны входить в мир юного зрителя. Тогда только можно всерьез говорить о целеустремленном эстетическом воспитании.

Наконец, о кинообразовании в школе. Дело это непростое, энтузиасты кинопросвещения в нашей стране ищут пути наиболее эффективного школьного киновоспитания, вероятно, нужна более решительная поддержка со стороны общественности, административных органов.

Словом, постановление ЦК КПСС явилось стимулом огромной, масштабной работы в области детского кинематографа. Необходимы действенные, энергичные меры, которые могли бы способствовать преодолению устаревших взглядов на само существо и существование детского кино, на процесс его общения с юной аудиторией. Новое придет, если, сообща взявшись за дело, мы будем откликаться на требования и запросы самой жизни, будем помнить о своей высокой ответственности за духовное состояние будущих поколений.

г. Киев

«Родник»
«Командармы индустрии»
«Вот вернется папа»
«Штормовое предупреждение»

А. Кондратович

И пахари, и солдаты

«РОДНИК» (по мотивам повести Е. Носова «Усвятские шлемоносцы»)
Сценарий В. Лобанова и А. Сиренко. Постановка А. Сиренко. Оператор Э. Караваев. Художник Д. Виницкий. Композитор В. Казенин. Звукооператор А. Грач. «Мосфильм», 1982.

Фильм «Родник» поставлен по мотивам повести Евгения Носова «Усвятские шлемоносцы». Так сказано в титрах. Меня давно интригует это «по мотивам». Понимаю Достоевского, ответившего одной даме, княжне Варваре Дмитриевне (фамилию ее, кажется, так до сих пор и не выяснили): «Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне.

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, в не соответствующей ей форме.

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...»

В сущности, Достоевский отвергает даже какие-либо «по мотивам». Что такое сохранить «один какой-нибудь эпизод для переработки в драму» или взять «первоначальную мысль», совершенно изменив при этом сюжет? Да это попросту значит, что произведение может быть не больше чем толчком, побуждением для создания собственной вещи. Первоисточник, точнее, первопричина здесь будет с трудом проглядывать, но зато, как мыслил Достоевский, сам результат — новое произведение — имеет все шансы стать интересным явлением.

Это позиция. С ней можно не соглашаться, как и с другими высказываниями Достоевского при всем пиетете перед его художническим величием. Практика многочисленных инсценировок и экранизаций прозы, в ряде случаев вполне успешная, вроде бы отвергла твердый постулат Достоевского. Думаю, что Дмитрий Фурманов нисколько бы не обиделся, если бы ему сказали, что «Чапаев» братьев Васильевых значительнее его романа, во всяком случае, всесветная слава «Чапаева» — от фильма, а не от романа. Но я не очень уверен, что братья Васильевы создавали фильм «по мотивам». Скорее все же по роману. Не в том смысле, что он весь воссоздан в фильме — такое количественное состязание всегда не под силу кинематографу да вовсе и не нужно ему: у него свои возможности и образные средства. Просто образы бойцов за революцию, и прежде всего Чапаева, дух времени, гражданской войны, как он отпечатался в фурмановском романе, в фильме Васильевых переданы не менее сильно, а быть может, и сильнее, чем в первоисточнике. Роман Фурманова, появившийся еще в 1923 году и имевший определенный, но не столь уж бурный успех, в 1934 году словно заново возник перед миллионами читателей, и отблеск славы фильма Васильевых, конечно же, лежит с тех пор и на самом романе.

Случай нечастый, скажем даже так: редкий — и все же показательный. Случай прямо противоположный тому, о чем писал Достоевский: здесь не какой-нибудь эпизод или побудительная первоначальная мысль, а все произведение, переведенное на язык другого искусства. Оказывается, и это можно, и это бывает: еще одно из доказательств того, что искусству противопоказаны какие-либо категорические узаконения или правила. От кого бы они ни исходили. Хоть от самого гения.

Казалось бы, «по мотивам» как раз и соответствует такому антикатегоризму, обязательности. «По мотивам» предполагает вольность, свободу художника, ну, хотя бы в выборе самих мотивов, а за сим и всего другого. Но если бы одна свобода уже была залогом полного успеха и безусловной творческой победы!..

Сразу же признаюсь, когда я услышал, что по мотивам повести Евгения Носова «Усвятские шлемоносцы» создан художественный фильм, то первое, о чем подумал, было: а что авторы фильма сделали с тем, что ни к каким мотивам не относится? Я имею в виду язык повести, то, как она написана. Ведь сюжет повести предельно прост. Писатель взял за основу то, о чем до него кто только не писал: первый день войны и еще несколько начальных дней сборов на нее. Причем сборы-то, как правило, совсем уж бегло описывались. Горе войны почти не чувствовалось в поспешных абзацах: на первый план выступало желание героев как можно скорее вступить в бой с врагом. Многочисленные описания начальных дней войны всегда были только прологом к главным событиям любого военного произведения.

Я знаю только одно произведение до Носова, где первый день войны был показан со всей своей щемящей тревогой. Одно на сотни, если не на тысячи иных описаний. Это дневниковая запись Александра Трифоновича Твардовского «Память первого дня» из его книги «Родина и чужбина». Поэт узнал о том, что началась война, в деревне Грязи под Звенигородом, где он собирался обосноваться на лето, узнал из сбивчивого рассказа маленькой дочери, принесшей новость с улицы.

И не поверил ей. «Я выбежал на улицу и направился к колхозному скотному двору, где накапывали навоз. Я, помню, пошел по улице нарочно тихо, как бы прогуливаясь, хотя это было трудно. Возле скотника стояло несколько пустых навозных телег, а мужики и женщины сидели на груде прошлогодней соломы и молчали. И когда я увидел, как они сидели и молчали, я уже мог ни о чем их не спрашивать. Они сидели и молчали и ответили на мое приветствие так тихо, скупо и строго, как будто тут был покойник. Властью суровой, тяжкой думы о непоправимой и ясной с самого начала беде, касающейся всех и каждого, — этой властью они были повержены в немоту или какой-то смутный и трудный полусон. И даже не оживились, видя человека, который ничего еще толком не знает, не нашлось желающих горячиться с изложением «новости».

В одном из интервью Евгений Носов говорил, что поначалу собирался написать книгу о войне. Он сам в ней участвовал и был тяжело ранен, что в творчестве его до «Усвятских шлемоносцев» почти никак не выразилось, если не считать первоклассный рассказ «Красное вино победы», но он уже о самом последнем этапе войны, о госпитале, где раненые встречают День Победы. Между прочим, рассказ этот достаточно горький и вовсе не мажорный: в День Победы умирает в госпитале прекрасный человек, оставив после себя сирот, вдову, и «красное вино победы» пьется живыми, как «вино с печалью пополам».

Но война тянула к себе, и писатель давно хотел вернуться к ней. Задуман был роман — с боями и баталиями и со всем прочим военным бытом. Причем сцены провожания новобранцев первых дней войны мыслились в уже привычных сюжетных категориях как экспозиционные, за которыми и должны были последовать главные, основные.

Но вышло все иначе. «Материал, по которому писались первые сцены, — говорил

Носов, — увлек меня. К тому же оказалось, что в нашей литературе он недостаточно разработан».

Несть числа произведениям, где он был описан, — и не разработан? Да, бывает и такое. Всюду, за исключением небольшого зарисованного по памяти очерка Твардовского, описание это сделалось «общим местом». Как ни странно, никто не вышел за пределы этого общего, заштампованного в литературе круга мыслей и переживаний, никто не показал напряженную жизнь и работу души в один из переломнейших моментов жизни человека на рубеже мира и войны.

И, осознав это, Носов не стал спешить, он остановился там, где до него прошло множество литераторов. Остановился и стал внимательно всматриваться, а что же было в те первые дни, каков он, тот кровоточащий излом истории, когда судьба страны и уж тем более отдельного человека разом были рассечены надвое.

И при внимательном и взволнованном художественном всматривании в теперь уже давнее прошлое выяснилось, что этот материал полон своей неслышной внутренней героики и вполне слышного, порой до надрывного, рвущего душу плача, драматизма и переживаний, страданий никак не меньших, чем на самом поле боя, перед лицом самой смерти.

Так и возникла эта повесть о десяти пер-

«Родник».
Митюнька — Вадим Восконянц,
Касьян — В. Гостюхин,
Сергунок — Никита Федотов

вых военных днях жизни самого обычного, затерянного в среднерусской степи села Усвяты, о психологическом смешении привычных понятий и нарождении новых духовных сил, годных уже не для мира, а для боя, смерти или победы. О людях самых рядовых, сросшихся со своей до камешка знакомой землей и вынужденных покидать ее, оставляя жен, детей, кто знает — на что. Глубоко миролюбивый народ, основательный в работе и неспешном устройстве своей жизни, от рождения верный своим старым и новым обычаям, своему родному гнезду, — как он, этот народ, возвышается до самоотвержения в любви и страдании за всю свою Родину? Вот о чем больше всего думает писатель, вот где нерв его главной мысли.

Широкоохватность, важность самой мысли об истоках, глубинных народных корнях патриотизма диктует и особый поэтический строй произведения. Конечно же, не случайно в этой повести взята в качестве эпиграфа трагическая, словно овеянная темным дымом веков строка из «Слова о полку Игореве»: «И по земле русской тогда редко пахари перекликалися, но часто граяли вороны». Под этот камертон уже нельзя начинать с современной бытовой скороговорки, даже спокойная беллетристическая фраза прозвучала бы здесь бледновато и странно. И писатель начинает повесть почти былинным складом: «В лето, как быть тому, Касьян косил...»

Понятно также, что выдержать все повествование на такой патетической высоте не только невозможно, но и было бы просто губительно. Появилась бы опасность стилизации, а стилизация, какой бы искуснейшей она ни была, всегда вторична. Стоит ли говорить после этого, как точно чувствует Носов слово, его легкость и тяжесть, его цвет и многообразие оттенков, его звучание и единственную необходимость. В нашей литературе он, быть может, один из самых тончайших стилистов. Каким трудом дается такая проза, свидетельствует Виктор Астафьев: «Нет среди знакомых мне писателей никакого другого (речь идет как раз о Носове. — *А. К.*), кто бы работал так медленно и надсадно. Мне довелось видеть рукописи его рассказов в авторский лист размером. Этот рассказ, как яичный желток, был вылуплен из рукописи страниц в полтораста. И каждая из этих страниц отделана так, что хоть сейчас в типографию сдавай. Всяк работает по-своему, тут и темперамент, и характер не последнюю роль играет, но перед такой маетной работой я склоняю голову...»

«Медленно и надсадно», «маетно»... Но разве вы заметите в этой прозе натужность, скованность, несвободу? Тот же Астафьев пишет о произведениях Носова: «Никакой маеты там не заметно, и кажутся они написанными по вдохновению, единым махом и напором, а это и есть верный признак наивысшей большой литературы».

Я позволил себе такое длинное отступление о языке, стиле повести Носова, как и вообще о нем, только для того, чтобы вероятный читатель моей статьи представил, с каким нелегким, если не сказать более того, литературным материалом имели дело сценаристы Владимир Лобанов и Аркадий Сиренко, режиссер Аркадий Сиренко и актеры. Материалом в какой-то мере не кинематографическим. Кинематографу вовсе не все доступно, вообще любое искусство в чем-то ограничено, что-то, может и очень многое, дано ему, но что-то и не по зубам (вспомним еще раз Достоевского).

И язык, каким написана повесть, ни в какие «мотивы» не смог лечь. Продолжу цитату, с какой начинается повесть: «Солнце едва только выстоялось по-над лесом, а Касьян уже успел навихлять плечо щедрой тяжестью. Под переменными дождями в тот год вымахали луга по самую опояску, рад бы поспешить, да коса не давала шагнуть, захлебывалась травой. В тридцать шесть годов от роду силенок не занимать, самое спелое, золотое мужицкое времечко, а вот поди ж ты: как ни тужься, а без остановки, без роздыху и одну прокошину нынче Касьяну одолеть не удавалось — стела, а не трава! Уже в который раз принимался он монта-

чить, вострить жало обливным камушком на деревянной рукоятке. По утренней росе с парным сонным туманцем ловкая обношенная коса не дюже-то и тупилась, но при народе не было другого повода перемочь разведенное плечо, кроме как позвякать оселком, туда-сюда пройтись по звонкому полотну. А заодно и оглянуться на чистую свою работу и еще раз поудивляться: экие нынче непроворотные травы! И колхоз, и мужики с кормами будут аж по самую новину, а то и на другой год перейдет запасец».

Как передать в кино такую писательскую стилистику, где каждое слово, как зернышко к зернышку, и все свое, наособицу («непроворотные травы», «навихлять плечо щедрой тяжестью», «без роздыху и одну прокошину нынче Касьяну одолеть никак не удавалось» и т. п.)?

В недавно показанном по телевидению фильме-спектакле Куйбышевского драматического театра «Усвятские шлемоносцы» таким «носителем» носовской стилистики стала закадровая речь. Присутствует она с самого начала и воспринимается не больше, чем сопроводительный комментарий. Иногда... не в пользу спектакля. Потому что по выразительности своей на несколько порядков выше того, что происходит на сцене. Тут надобно иметь в виду еще одну особенность Носова-писателя: его авторская речь сильнее, своеобычнее диалогов, а в драматической инсценировке — никуда не денешься — диалог выходит на первый план. И в спектакле куйбышевцев я не раз ловил себя в общем-то на обидной для постановщиков мысли: мне интереснее было слушать закадровый голос, авторскую речь, чем смотреть на сцену: там чистая, незамутненная лирика, на сцене же — подчеркнутое и такое ли уж обязательное просторечие типа «Гляди, девка, не шуткуй мне с этим» или «Эвон какая ручища-то! Ну, прямо мужицкая! Топором токмо махать або косой». Да, эти реплики есть в повести, не придуманы инсценировщиком, но в повести они среди разлива авторского текста. На сцене же это просторечие порой кажется нарочитым, этаким пейзанством, игрой под крестьянскую речь.

Авторы фильма отказались от закадрового голоса или какого иного введения авторской речи в свою работу — и, думается, поступили правильно: у кино есть свои изобразительные и прочие средства, какими и отличная проза не владеет. Сцены косьбы в фильме, с которых начинается и повесть, безусловно обладают своими художественными достоинствами. В них есть праздничность самой работы (искони считалось, что покос, который в сущности не что иное, как сбор первого, чаще всего дарового урожая — земля крестьянину как бы бесплатно дарила траву, бери ее, только не жалей труда своего, — всегда был коллективным праздником), есть трудовая удаль, наслаждение артельной работой всем миром. В пейзажах (оператор Э. Караваев) — привольных, раздвинувшихся во всю ширь горизонта — присутствует некая изобразительная «нота», которая делает их вместе с тем и «уютными», «домашними», когда, скажем, под сенью широковетвистого дерева неподалеку от реки собираются на отдых косцы и их жены, дети — эти гуляют, наслаждаются природой вместе со взрослыми. Но и взрослые после первого устатка, от которого все жилочки играют, полны беззаботного веселья.

Все это в духе повести, ее первых страниц, ее «мотивов» — счастье мирного общего труда, готового вот-вот оборваться обвалом неожиданной и тяжкой вести.

На мой взгляд, несколько выпадает один «мотив», в повести начисто отсутствующий. По деревне ставят столбы: ведут электричество, а вместе с ним и радио, и дедушка Селиван, одна из главных фигур и в повести и в фильме (превосходно играет его Иван Лапиков), суетится, как бы не обошли его, уж очень ему хочется иметь столб как раз напротив своей избы: тогда, глядишь, на этом столбе и громкоговоритель поставят, а дед большой охотник до новостей. Сценка эта не лишена юмора, да и раздольный простор вновь раскрывается перед нами, когда на столб влезает пройдошистый Кузьма (в повести он чуть ли не самый непутевый мужичонка, здесь — лихой парень): «Хлеба наши вижу. Мужиков наших вижу на покосе. Дорогу в райцентр вижу. Де-

да Селивана вижу. У Ульяны Махоткиной ночевал. Ах, Селиван!» Селиван, конечно, смущается, оправдывается, все смеются. Ну что ж, еще одна сценка обычной сельской жизни не без ясного намека: вот и электричество к селу собираются подвести, хорошеть ему!

Но есть ли в этой скорее забавной, чем серьезной сценке обязательность, вовсе уж невозможно без нее? Не уверен. Напротив, думаю, что в ней, как и в некоторых других экспозиционных сценах фильма, есть драматургическая случайность, а порой и избыточная красивость. В повести лирика сдержанна, спокойна — лирика авторской речи и простых, не любящих себя выказывать на виду у всех человеческих отношений. Именно так входят в повесть главные герои — Касьян и его жена на сносях, пришедшая к мужу на покос, хотя он это и запретил ей. Запретил, но внутренне доволен. Это есть и в фильме, и тут, где Касьян (В. Гостюхин) и его жена Наталья (В. Федотова) впервые появляются и ведут неспешный, вроде бы и ничем не примечательный разговор, жизнь их и любовь через такие-то разговоры и раскрывается. Но в фильме мы видим еще и девушек, плетущих венки, и венки эти потом поплывут по реке вместе с бревном дедушки Селивана, где-то расторопно добытым им для того, чтобы поставили столб перед его домом, поплывут по глубокой речной глади, когда уже все узнали о грянувшей войне. В этой сцене, по-моему, авторам изменяет вкус — так далека она в своей банальной символике от носовского стиля.

В принципе мне очень не хотелось бы, как это чаще всего делается в критике, впрямую сравнивать фильм с литературным материалом, легшим в основу экранизации, и упрекать кинематографистов: вот вы это упустили и того не заметили, а такая сцена совсем уж ни в какие ворота не лезет... Во-первых, это самый легкий путь, поскольку для экранизаций как-никак берутся обычно произведения выдающиеся или хотя бы привеченные и замеченные читателем и куда как просто заниматься подобной работой: держи перед собой книгу и отмечай: ах, вот вы, голубчики, где дали маху. Тут поневоле снова вспомнишь Достоевского, предоставлявшего всем идущим за ним следом полную свободу действий да еще и видевшего в такой свободе единственное условие успеха на другом поприще. Во-вторых, и это главное, — создатели фильма, по моему убеждению, основного все же добились, от замысла писателя они не отступили.

Евгений Носов говорил, что перед ним в работе над повестью стояли как бы две задачи — тактическая и стратегическая. Тактическая заключалась в том, чтобы написать сцены ухода крестьян на войну, то есть превратить то, что всегда было в нашей литературе не больше чем отправной точкой для повествования, в самостоятельное произведение и тем как бы заполнить пустующую клетку в мозаике военной литературы. А стратегическая цель состояла в том, чтобы провести мысль об исконном миролюбии нашего народа. «Суть человека труда и особенно хлебороба такова, — решительно заявил писатель,— что он к войне никогда не готов. Никогда! Даже вот дай ему оружие, скажи — завтра будет война, он все равно к ней не готов, потому что это не формальное дело: напялил каску — и уже солдат. Обращение земледельца в солдата — это всегда трудный психологический порог, всегда тяжелая внутренняя ломка».

Это в фильме есть. Сюжетно совсем не сложная повесть, вся словно бы замкнутая на внутренней жизни своих героев, не представляла актерам особо выигрышных ситуаций. Эффектных-то во всяком случае ни одной. Весть о войне разом, как обухом ударила по косарям, собиравшимся отметить начало первой летней работы. Уже и в сельпо с разрешения бригадира отправили бойкого гонца Давыдку (А. Колесник) за бутылками — он-то, в бешеной скачке, будто сослепу, не разбирая дороги, махнувший прямо через реку, и принес эту темную весть. А после этого — какая уж работа? — потянулись обратно нестройной примолкнувшей толпой к правлению колхоза, чтобы все-таки узнать, что к чему, да и вообще побыть всем вместе, что-то сообща обдумать.

Эта первая сцена перед правлением очень хорошо передает внутреннее онемение людей

от свершившейся беды. Неожидан здесь председатель колхоза Прохор Иванович. В повести он попроще и в чем-то даже... никчемнее, там его иначе, как Прошкой, и не кличут. Здесь, по всему видно, деловой, решительный в своих действиях хозяин, но и он в недоумении, чего делать-то? Это он скорее по инерции отвечает Пелагее, спросившей: «Так, Прохор Иванович, ты бы сказал, чего нам теперь делать-то?» «Чего делать, Пелагея? Сидьмя сидеть. Ага! У тебя вон в бригаде бураков из-за сурепки не видать. А ты меня спрашиваешь: что делать...» А сам ведь думает о другом: что же, в самом деле, впереди? И потому без перехода: «Будут спрашивать — я в районе. В район поехал». И тут же на бричку, с глаз долой, хоть в дороге обдумать происшедшее да и в районе кое-что разузнать... Разнообразно, с тонкой нюансировкой ведет эту в повести довольно однозначную роль Эдуард Бочаров.

А потом пойдут сцены самые что ни на есть обычные, те, что и в повести: сборы в дальний и неизвестный путь — на войну. Надо прямо сказать, что с точки зрения внешнесобытийной и главному герою Касьяну, и его жене, и его матери (С. Станюта) было в работе над фильмом нелегко: ведь следовало передать глубину переживаний, крутой излом судеб в положениях простейших: вот Касьян получает от вестового повестку, вот он, тая от ближних тревожную новость, уходит в дом Селивана, где собрались, не уговариваясь, такие же, как он, завтрашние новобранцы, вот

«Родник».
Селиван — И. Лапиков (в центре)

эта новость становится известной семье, и начинаются сборы...

Владимир Гостюхин создает образ человека сдержанного, неразговорчивого и потому знающего цену слову. Его Касьян скромен, обычен, он, как все, и вряд ли чем-нибудь выделяется из общей крестьянской массы. Это в полном соответствии с духом повести, где вместо Касьяна мог быть и другой герой. «Я взял, — говорил Носов, — человека средних лет, чтобы показать, что он теряет с войной... Но фигура эта чисто условна, вместо Касьяна мог быть любой другой из действующих в повести героев... Они были бы, может, наделены индивидуально иными чертами, у них была бы другая внешность, но для повести это не играло бы роли, потому что главное в ней не сам герой, а идея защиты Родины. Этой идее подчинено все».

Рядом с хозяином дома Касьяном его жена Наталья может показаться его тенью, да, впрочем, так это нередко и бывает в народе. Но Валентине Федотовой на мало выигрышном с кинематографической стороны материале удается показать типично русскую крестьянку — натуру мягкую, но верную, любящую, надежду и опору семьи в любой беде. Если в скромности, немногословности Касьяна мы как бы предугадываем его будущую солдатскую надежность (такой будет воевать как надо, как положено воинским долгом), то в Наталье без труда чувствуется ее долготерпимость — не последнее качество в женской доле. Ведь за все дни и почи сборов она почти ни одной слезинки не проронила. И знаете ради чего? Чтобы не было ее Касьяну еще труднее в его последние, остатние дни дома. Только ради этого.

А вместе с матерью Касьяна в фильм входит тема традиций, вековечных нравственных устоев, которым и Касьян, конечно, верен, но не так истово, как его родительница. Стефания Станюта выражает как бы всю убежденность и исконную правоту этих традиций. В ее суховатом облике есть что-то чуть ли не от пророчицы. Но случаются минуты, когда и ее твердость ломается и крошится перед неминуемой бедой расставания с сыном, началом и для нее новой, увы, уже полной тревоги жизни.

Этот душевный перелом подан в фильме без надрыва, с драматизмом, спрятанным в глубь самих переживаний. Он выплескивается наружу, пожалуй, только однажды в очень важной сцене всего фильма — на последней мужской вечеринке у Селивана. В ней, по замыслу авторов, ключ к идее всего фильма: без особой охотки пригубливают вино пахари, получившие повестки. Не до вина. Но зато до размышлений, от которых никуда не уйти. Я уже заметил, как превосходен Иван Лапиков. Старик, еще не ветхий, крепкий, хотя и в японскую воевал да и империалистическая не прошла мимо него. В нем как бы сосредоточились и крестьянская воинская мудрость, и опыт. Страшно ли убивать? — спрашивает его один из мужиков, и он до ответа смотрит на свои руки, которыми ведь убивал — на то и война, — и прячет их под стол. До сих пор страшно вспомнить, как первого, живого прикончил: тот сам бежал на него, чтобы тоже убить... Зато и не без гордости показывает он изумленным мужикам Георгиевский крест, не без умысла говорит присутствующим, читая по складам древнюю книгу, что каждый из них значит по своему имени.

Касьяну выходит как по-писанному — «шлемоносец», и сказано об этом имени: «Ибо несет оно в себе освящение и благословие к подвигам».

Может, с этого удивившего Касьяна момента и начался он как солдат? С уразумения смысла своего имени и наклонилась его жизнь уже в иную, военную, солдатскую сторону? Тут при древнем слове «шлемоносец» внутри его все и сдвинулось. И Лапиков, играющий деревенского мудреца Селивана, и Гостюхин в роли Касьяна, вдруг начавшего прозревать свое будущее предназначение, проводят эту сцену психологически глубоко, делая ее своеобразным драматическим «центром» фильма.

Но хоть в целом художественный итог, к которому пришли создатели фильма, заслуживает добрых слов, по совести говоря, мне жаль одной сцены из повести, и я не могу понять,

почему она не была включена в сценарий. Это самая щемящая сцена всей повести, даже более щемящая, чем последнее прощание сельчан с новобранцами, Касьяна с женой, матерью и детьми, с домом.

Сцена прощания Касьяна с лошадьми. По-видимому, вовсе не случайно автор отнес ее к концу повести, туда, где Касьян узнает и древнее происхождение своего имени, и собирается в дорогу, и Натаха его с матерью готовят все честь-честью, как то полагается к последнему прощевальному часу...

Как это написано! Уж, кажется, в нашей-то русской литературе о лошадях было предостаточно, и каких строк: вспомните одного «Холстомера»! Но, уверяю вас, Евгений Носов не уступает на этих страницах лучшим страницам классики. Каждая лошадь, с которой прощается Касьян, — характер, если угодно, судьба. Увы, у меня нет возможности приводить цитаты в доказательство этой мысли: я пробовал выбрать хоть одну — нет сил остановиться, все выходит длинно, потому что все — высший уровень нашей отечественной, не только советской — русской литературы. Пишу эти слова без какого-либо преувеличения. А самое-то важное, что здесь до рвущей сердце боли слышится отзвук того слома судьбы, который для мирного человека — пахаря и конюха — обозначается одним страшным словом: война. Нет, все же процитирую самый конец главы:

«На виду у коней Касьяну было неловко прятать остаток ковриги в мешок, заела б, замучила совесть, и он пошел по рядам, отламывая и раздавая последнее, сам облегчаясь измученной душой.

— Дядька Кося! — встал в солнечном проеме ворот Пашка Гыга. — Каких выводить? Которых?

Но, увидав, как тот ходил по станкам с искромсанным ломтем, поумолк, вырисовываясь деревянным ружьецом за плечами». Это ведь Касьян уже к конторе правления шел, и коврига была Натахина, приготовленная в дорогу... Как же можно было в фильме «по мотивам» этот мотив не заметить, пропустить? Не могу этого понять.

А дальше повесть и фильм начнут «закругляться». И в повести, и в фильме идея этого первого военного похода усвятцев будет выявлена не без присущей и прозе, и ее экранизации некоторой приподнятости, почти символической возвышенности. После прощания у конторы двинулся вперед небольшой отрядик усвятцев. Идут, еще в своей деревенской одежде, к месту сбора и пахари, и солдаты; камера поднимается все выше и выше, и мы видим, как текут, сливаясь, колонна к колонне будущие, нет, уже не будущие — настоящие солдаты. И мы слышим только что сказанные на площади перед конторой слова Селивана. Привожу их по повести, там они говорятся уместнее — в дороге: мудрец и старый солдат Селиван, пока силы не оставили его, провожал своих сельчан, в сущности, внуков, и дальше. «Э-э, малый, — задребезжал несогласным смешком дедушка Селиван. — Снег, братка, тоже по капле тает, а половодье сбирается. Нас тут капля, да глянь туды, за речку, видишь, народишко по столбам идет? — Вот и другая капля. Да эвон впереди, дивись-ка, мосток переходят — третья. Да уже никольские прошли, разметненские... Это, считай, по здешним дорогам. А и по другим путям, которые нам с тобой не видны, поди, тоже идут, а? По всей матушке-земле нашей! Вот тебе и полая вода. Вот и главная армия!»

Все выше и выше поднимает нас камера, и мы видим, как холмиста, увалиста среднерусская степь. Идут и идут отряды — усвятские, ситнянские, или из Разметнова, или из какого другого села, название которого усвятцам, самим уже потерявшимся с высоты, неизвестно. Идут, текут, собираются капли в ручейки, и стать им, действительно, половодьем, грозным и гневным, неотвратимым, в котором, придет пора, захлебнется враг.

Н. Чикирев,

генеральный директор Московского производственного объединения «Станкоинструментальный завод имени Серго Орджоникидзе», лауреат Государственной премии СССР

Портрет директора

«КОМАНДАРМЫ ИНДУСТРИИ»
Сценарий А. Комарницкого, В. Сперкача. Режиссер В. Сперкач. Оператор Ю. Стаховский. Композитор И. Шамо. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1981.

Размышления о фильме «Командармы индустрии», близком мне и по материалу, и по теме, и по авторскому подходу к этой теме, я хотел бы начать, обратившись к не очень заметному на первый взгляд штриху последнего эпизода картины.

Герой этого эпизода, министр строительства предприятий тяжелой промышленности Украины Григорий Кузьмич Лубенец, проработавший за десятилетия своей деятельности во всех областях республики, начинает на старости лет строить рудники в тех местах, где прошло его детство.

Мы видим министра в степи, по которой он некогда бегал босоногим мальчишкой и куда сейчас пришли колонны могучей техники, тысячи подчиненных ему людей, чтобы создавать огромный рудный бассейн. Лубенец, один из командармов современной индустрии, переносит сюда свое рабочее место, чтобы конкретно на стройке решать сложные организационные и технические вопросы.

В этой, не упущенной авторами фильма связи прошлого и настоящего, придающей сюжету определенную глубину и объемность, возникает ощущение неотделимости каждого нашего хозяйственного, производственного деяния от истории государства, страны, неразрывности наших личных судеб с судьбой и историей народа.

С наибольшей полнотой такого рода масштабность мышления выразилась в автобиографических книгах Леонида Ильича Брежнева. В одной из них, «Возрождении», говорится и о Григории Кузьмиче Лубенце, в послевоенные годы главном диспетчере завода «Запорожсталь».

Глубокий человеческий импульс, свойственный произведениям Леонида Ильича, как мне думается, в немалой степени передается нашей публицистике вообще и кинопублицистике в первую очередь.

Земля детства... Для меня это московская заводская земля. Сорок лет назад, пятнадцатилетним подростком военных лет пришел я учеником токаря на Московский завод имени Серго Орджоникидзе, где десятилетия спустя мне суждено было стать директором. Десятилетия эти прошли в полном слиянии с жизнью предприятия, но чем старше я становился, чем больше приобретал жизненный и производственный опыт, работая на многих участках обширного заводского хозяйства, тем острее чувствовал свою причастность к делам и заботам не только заводского коллектива, но и всей нашей индустрии. Сейчас в моем кабинете обсуждаются и решаются проблемы, лежащие в русле главных направлений технического прогресса страны. Ведь станки и автоматические линии с маркой Московского станкозавода имени Серго Орджоникидзе «трудятся» на ВАЗе и КамАЗе, на ЗИЛе, на тракторных и комбайновых заводах и, стало быть, в немалой степени определяют темп строительства и технического перевооружения важнейших звеньев советской индустрии.

Слияние дела, которому служит каждый из нас, директоров социалистических предприятий, с важнейшими делами и заботами страны — одна из главных тем в сложном многоплановом фильме, снятом украинскими кинематографистами.

В первых же кадрах картины диктор, представляя зрителю ее героев, говорит: «Люди, о которых мы хотим рассказать, известные в стране организаторы производства. Они очень разные — по характеру, темпераменту, стилю работы. Их роднит одно: они умеют взять на себя бóльшую, чем другие, меру ответствен-

ности за общее дело и за людей, которых они ведут за собой». Точная, конкретная мысль! Да, каждый член заводского коллектива несет свою ношу ответственности, но руководитель предприятия — еще и за всех. Как же справляется современный директор с порученным ему делом, как проявляется его индивидуальность в повседневном напряженном труде, в управлении тысячным коллективом?

Надо сказать, что были времена, когда фигура крупного организатора производства выпадала из поля зрения нашей публицистики. Считалось вроде бы нескромным раскрывать характеры и дела этих людей. Рабочий, мастер, инженер — иное дело. Вторгаться же с кинокамерой, с журналистским блокнотом в кабинет директора, в его рабочий день, в его жизнь казалось неправомерным. Стремление изучить механизм общественных и производственных отношений с «командного пункта», приобщиться и приобщить зрителя к анализу сложных явлений нашей социально-экономической действительности породило ряд интересных и ярких фильмов, где образ хозяйственного руководителя раскрывался со всей полнотой.

Среди документальных лент последних лет особенно запомнилась мне картина режиссера Б. Рычкова «Личная ответственность», героями которой были директора Магнитогорского металлургического комбината и Минского тракторного завода Филатов и Слюньков. Экран показал их зрителям во всей неприкрытости повседневных забот, в круговороте дел и возникающих конфликтов, тем самым давая представление о стиле и методах их работы и вместе с тем раскрывая через характеры руководителей реальную жизнь производства. И вот еще один полнометражный кинодокумент, где та же тема личной ответственности, личной причастности к главным делам страны воплощается в новом жизненом материале, в иных человеческих судьбах.

Сидя в зрительном зале, я в который раз думал о том, насколько же многообразна и многогранна работа современного организатора производства, каких разнородных качеств она требует. Ведь нынешний директор обязан быть и технически грамотным инженером, и квалифицированным строителем, и умелым воспитателем людей, и человеком, способным принимать сложные, а подчас рискованные решения. Могут ли сочетаться такого рода разнообразные свойства в одной личности? Особенностью авторского замысла создателей фильма «Командармы индустрии» является, на мой взгляд, стремление создать комплексный, синтетический портрет руководителя, запечатлев в каждом из четырех героев одну главную черту.

Фильм позволяет узнать, как директор «Ждановтяжмаша» Владимир Федорович Карпов внедряет новейшие научные разработки, берет заказы на изготовление уникальных изделий, от которых отказываются другие заводы отрасли. Директор «Запорожстали» Лев Дмитриевич Юпко, работая прежде на другом, отсталом предприятии, ломая старое производство, на ходу перевел выпуск изделий на рельсы новой технологии. Мы видим, как директор киевского «Арсенала» Сергей Владимирович Гусовский ведет прием рабочих, а министр Григорий Кузьмич Лубенец распекает нерадивого хозяйственника, оставившего людей голодными в степи.

Пусть пунктиром, но в картине ставятся то моральная, то техническая, то социальная проблемы, волнующие каждого ответственного руководителя. Где кончается разумный риск и начинается, как замечает один из героев фильма, авантюра? В каком случае нужно без звука отпустить человека с работы, а когда необходимо всеми силами убеждать и бороться за него? Где мера самостоятельности, которую надо воспитывать у подчиненного? На эти и многие другие, то и дело возникающие по ходу действия вопросы, связанные с опытом и умением руководить людьми, производством, ни герои, ни авторы ленты не дают окончательного ответа. Но заставляют зрителей думать вместе с ними, да и не просто думать — сопереживать.

Фильм «Командармы индустрии», как мне представляется, не оставит равнодушным человека, хоть в какой-то мере причастного к делам и заботам нашей промышленности. Я, ска-

«Командармы индустрии»

жем, примерял увиденное на экране к своему опыту и то соглашался с героями картины, разделяя их методы работы и размышления, то внутренне спорил. Взять хотя бы реальный, весьма интересный эпизод, когда генеральный директор производственного объединения «Завод «Арсенал» С. В. Гусовский выясняет, почему работница хочет уйти с предприятия. Ситуация, в общем-то, нередкая. Какому руководителю не приходится вести такие беседы, тем более что человек проработал в цехе девять лет и вот — подает заявление об уходе. Как тут не выяснить причины такого поступка, не разобраться в обстановке, сложившейся в коллективе. Работница, за которой следила кинокамера, не знала, что эту сцену снимали, ибо ведет она себя перед аппаратом с предельной естественностью — и разговор выглядит достоверным, убедительным, она не сработалась с бригадиром, хотя это человек известный, в коллективе пользуется немалым авторитетом. Почему?— интересуется директор. Оказывается, она была довольна работой, пока бригада не стала работать по единому наряду.

В этот момент я невольно стал смотреть на экран с особым вниманием. Единый наряд всегда проверка отношений в рабочем коллективе, трудовая проверка морального климата. Проблема интересная, волнует многих, ибо выходит за рамки деятельности одного предприятия. Директор предлагает назначить работницу руководителем другой бригады. Решение несколько неожиданное даже для меня. Подходит ли человек для этой должности? Стоит ли проводить такой эксперимент? Ведь назначение бригадира — дело ответственное. Можно предположить, что «за кадром» остались те обстоятельства, которые помогли бы мне лучше понять решение моего коллеги. К сожалению, такое ощущение недосказанности возникает и в некоторых других эпизодах фильма, когда хочется побольше узнать о его героях. Разумеется, единому бригадному наряду можно и, видимо, нужно посвятить отдельную киноленту, это, вероятно, будет интересная картина на очень актуальную тему, но в таких вот, пусть даже недосказанных, эпизодах — живая заводская жизнь и наше директорское бытие.

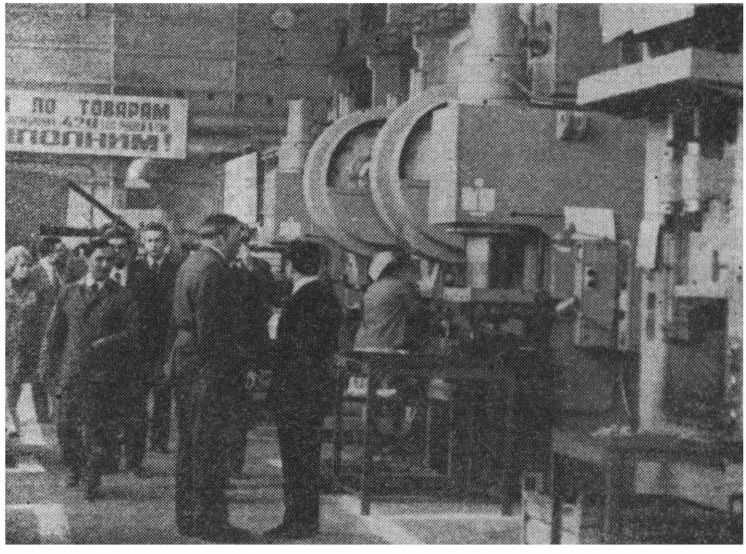
Вот Владимир Федорович Карпов, чью широту и самобытность характера мы уже успели оценить, идет по цеху вместе с одним из своих

многочисленных учеников инженером Ногаевским. Здесь, в заключение экранного рассказа о директоре «Ждановтяжмаша», так сказать, под занавес, узнается, что наш герой подошел к определенному возрастному рубежу, сдает Ногаевскому дела, но идти на покой не хочет и остается консультантом при новом директоре. Как сложатся их отношения, как обретет себя Карпов в новом качестве? Объемная многогранная тема взаимоотношений организаторов производства разных поколений, достойная также самостоятельного фильма; тем более что она практически не исследована социологами, писателями, публицистикой.

Впрочем, я, наверное, предъявляю слишком большие требования к отдельной картине, о которой веду речь. Понимаю, что в одном фильме невозможно объять всю многосложность темы, связанной с нелегкой жизнью в директорском кресле. Авторы «Командармов индустрии» и так сумели сказать и показать немало, еще раз продемонстрировав, какими большими возможностями обладает документальный кинематограф в создании экранной летописи страны.

Ведь только киноэкран может донести до следующих поколений живые портреты людей, создавших и укреплявших социалистическую индустрию, таких, как, скажем, тот же Владимир Федорович Карпов. Его образ получился, по-моему, особенно живым и обаятельным. Интересно и то, что говорит этот человек, и то, как он говорит — характерная народная речь, юмор, неожиданные и оригинальные сравнения... А как непринужденно и естественно держится он перед кинокамерой, что совсем нелегко и непросто, знаю это по собственному опыту. Лицо отражает все оттенки переживаний, различные состояния духа Карпова, чувствуешь то его доброту, то твердость характера, то силу. Верится, что такой человек за годы своей деятельности мог превратить маленький завод в гиганта тяжелого машиностроения, соперничающего со знаменитым «Уралмашем».

В биографиях В. Ф. Карпова и показанных на экране его коллег и сверстников с особенной полнотой отразилось время, пережитое народом, — военные тяжелые годины, восстановительный период, нынешние пятилетки эпохи развитого социализма. На разных этапах своей работы эти люди продолжали и укрепляли прекрасные традиции своих предшественни-



«Командармы индустрии»

ков, директоров тридцатых годов, первых руководителей, закладывавших основы социалистического хозяйствования. Эта преемственность хорошо ощутима и на нашем заводе, носящем имя первого советского командарма индустрии Серго Орджоникидзе.

Сплав накопленного десятилетиями опыта и современной науки управления дает возможность нынешним руководителям предприятий справляться с необычайно усложнившимися производственными задачами, которые постоянно ставит перед нами жизнь. Многообразие этих задач и своеобразие методов работы, используемых украинскими директорами, отражает, при всех отдельных недостатках и просчетах, фильм «Командармы индустрии».

Вот почему так важно показать в максимально более широкой аудитории, как вместе со страной росли и мужали люди, как жизнь учила их, а они, умудренные опытом жизни, создавали и создают наше сегодня. Думается, что прежде всего социальное звучание киноленты обусловило высокую оценку экранного рассказа о «командармах индустрии», которую дал ему член Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК Компартии Украины В. В. Щербицкий, подчеркнувший в докладе на собрании партийного актива республики, что фильм «Командармы индустрии» хорошо раскрывает прекрасные качества современного руководителя».

О героях картины, о тех, чей труд зрители смогут лучше понять и оценить с помощью документального экрана, В. В. Щербицкий сказал словами, которые и меня наполняют чувством гордости. Они звучат в фильме: «У нас есть, у кого учиться умению хозяйствовать. Партия вырастила замечательные кадры командиров и организаторов социалистического производства».

Отрадно, если современная документалистика продолжит изучение этой важной темы.

В. Антонова

Долг ранних лет

«ВОТ ВЕРНЕТСЯ ПАПА» (по мотивам рассказов Х. Какабаева и Б. Аннанова)
Сценарий Х. Какабаева, А. Чернова. Постановка Х. Какабаева. Оператор О. Вельмурадов. Художник С. Амангельдыев. Композитор Н. Халмамедов. Звукооператор Ю. Ягмуров. «Туркменфильм», 1981.

Мать мальчика работает сельским почтальоном. Как-то раз она не смогла пойти за почтой: нечего было надеть на ноги. В тот день на ферме резали верблюда, и мать сказала мальчику, что, может быть, им дадут кусок шкуры, из которой можно сшить обувку. И мальчик пошел на ферму. Завфермой был очень рассержен тем, что ему не доставили газеты. Он крутил мальчику ухо — так был зол; кричал, что, если бы мальчик поступил так же на фронте, его бы расстреляли, как предателя. За мальчика вступились другие люди: ведь он был всего-навсего мальчик, а завфермой слишком уж злой человек. Мальчик думал: отчего бывают такие люди, и все же чувствовал, что в словах завфермой была правда. И пошел за почтой. Стояла зима, и надо было идти пять километров по заснеженному полю, а у мальчика на ногах были рваные материны калоши — больше ничего. Он увидел, как вдалеке бежит машина, бросился к ней, но она не остановилась. Мальчик почти подошел к станции, но тут силы у него кончились, и он упал в снег. Хорошо, что его заметили, отерли ноги, отогрели и отправили попутной машиной вместе с солдатом-инвалидом, только что сошедшим с поезда. Солдат оказался сыном соседа, а мальчик стал добрым вестником в соседском доме. Был поздний вечер, но почту мальчик разнес. Даже газеты — заведующему фермой. Вот и все.

Но надо помнить, чем была почта в сорок третьем—сорок четвертом годах.

Ранним весенним утром по улицам районного городка идет девочка с бидоном. Она разносит молоко. На вырученные от продажи мо-

лока деньги мать покупает муку. Этим они и живут: мать, девочка и маленький ее братишка. Однажды девочка проходила мимо дома, где разместили госпиталь, и один раненый попросил у нее кружку молока. Так девочка стала ходить в госпиталь и все молоко отдавать раненым солдатам. Их было много: татарин, русский, украинец, грузин. Сначала молоко пила одна палата, потом кружка с молоком стала подниматься к открытым окнам второго этажа, где лежали тяжелораненные. Каждый день девочка ходила на станцию и ждала поезда, но здесь редко кто сходил. Как-то раз сошел солдат на костылях, и девочке почудилось, что это вернулся ее отец, но она обозналась. Раненые хотели хоть как-то отблагодарить девочку за молоко. Они собрали продукты, но она отказалась их взять. Она просила только помочь разыскать ее отца. И они его нашли. Он был тяжело ранен и тоже лежал в военном госпитале, только в Свердловске. Мать девочки сердилась на соседей, задолжавших за молоко, а соседи, недоумевая, отчего девочка их забыла, уже нашли другую молочницу. И вот однажды, когда в доме совсем не осталось муки, мать решила пойти вместе с дочерью. Они дошли до госпиталя, и мать услышала, как ее дочь окликают раненые. Девочка не знала, как ей быть, пыталась спрятаться за дерево; а мать уже поняла, куда исчезает молоко и почему так давно не платят за него соседи, но она сказала дочери, чтобы та шла к раненым. И девочка побежала к госпиталю. Вот и все.

Но надо помнить, что значила еда в сорок третьем—сорок четвертом годах.

Мальчика звали Мердан, девочку — Бахар. Они — герои нового туркменского фильма «Вот вернется папа».

Фильм ясен и прост. Его легко пересказать. Известно: пересказывать картины — грех, но тут захотелось, чтобы попробовать хоть в малой степени передать чувства фильма. За его простотой — искренность переживания, будто совсем лишенного патины воспоминаний: словно не тогда, почти сорок лет назад, а сейчас ждут, надеются и смотрят в руки почтальону с мучительной тревогой. Как это сделано? В первую очередь за счет точности воспроизведения атмосферы, подробностей той поры, даже частных, вроде бы случайных. Достичь такой точности очень сложно. Но куда сложнее добиться истинной правды в восстановлении тогдашних чувств, особенно в работе с актерами-детьми; заставить их, нынешних, пережить на экране муку ожидания с той же силой, с какой ждали своих отцов мальчики и девочки военных лет. Режиссеру-постановщику это сделать удалось: в его фильме сегодняшние школьники Гульнар Бабаева и Курбан Атаев, играющие главных героев, кажутся тогдашними детьми. Они — серьезны ранним осознанием своего долга. В них нет беспечности. Их существование полно забот и тревог. И все же они — дети. Бахар может заспаться утром. В том, как она бросается на станции к солдату, есть наивная горячность безоглядной детской веры. Бахар радуется кукле, которую ей

«Вот вернется папа». Мердан — К. Атаев

подарили раненые. Радость сильна, но быстролетна, она скоро, как вода в песок, уходит в заботу — скорее напоить раненых. Братишке кукла тоже приглянулась, начинается детская ссора с обоюдным ревом, но только раз Бахар поддается порыву себялюбивой занозистости.

Мердан радуется хамчарыкам [1], но только тогда, когда остается один: достоинство мужчины — в сдержанности. Он нетерпеливо плюхается прямо в снег подле тропы и натягивает их на ноги. Чего проще обуться тут же, в доме соседа, где их ему дали, и уж потом выйти на улицу? Но он деликатен деликатностью высокого свойства — взрослых, хорошо воспитанных людей. Заполучить обувку, да еще тогда, когда в ней жизненно нуждаешься, конечно, радость, но разве она соразмерна той, что ликует в доме, куда вернулся с войны сын? Обостренная чуткость, недетская сдержанность наплывают слой за слоем, но не закрывают чистоты ее и ясности, простодушия и доверчивости.

Коллизия — «дети и война» уже сама по себе трагически контрастна. Часто в фильмах и рассказах контраст этот основан на сопоставлении беспечального, солнечного детства, каким оно было или должно быть, но не стало, и — хаоса, потерь, крови, немыслимых, непосильных для человека тягот войны. Давно сказано: война и дети — понятия несовместные. Даже жизнь тыла в фильмах, разрабатывающих эту коллизию, драматически напряжена картинами голода, бесприютного, оборванного сиротства, скопищами людей — странников войны — на вокзалах. Труд, которым вынуждены заниматься дети, слишком серьезен и тяжел, в какой-то мере он — тоже страдание. Они могли бы им не заниматься, не будь войны.

В фильме «Вот вернется папа» все несколько иначе: может быть, оттого, что слишком далек этот тыл? Дети делают работу с естественной привычностью и простотой. Однако скоро становится ясно, что их жизнь по-своему драматична. Она пронизана ожиданием. Она дышит горечью, но и надеждой, и не разъять одно с другим.

В этих детях кажется непривычным одно и, наверное, самое важное свойство их характеров — постоянное и глубокое понимание долга, по сути своей — уже взрослое. Как и все в картине, этот долг скромен и бесхитростен. Он складывается из обязанностей домашней работы, необходимости постоянной помощи маленькому брату, матери, семье, потом — раненым солдатам в госпитале. Бесхитростная будничность, с которой совершается необходимая для сохранения жизни работа, определила и стиль повествования фильма. Рассказ ведется авторами с неторопливой серьезностью. Она сродни той естественности, с какой крестьяне кладут и топят печи, пекут хлеб, сеют, жнут, косят. И пластический язык картины (оператор О. Вельмурадов) лаконичен, внятен, прост. Ритм фильма Х. Какабаева неспешен, может быть, даже в некоторых эпизодах монотонен, но это — ритм внимательного вглядывания в человеческий труд, который постепенно собирается в целостную картину бытия. Бытие осмыслено трудом. Труд производит не только материю жизни — создает личность.

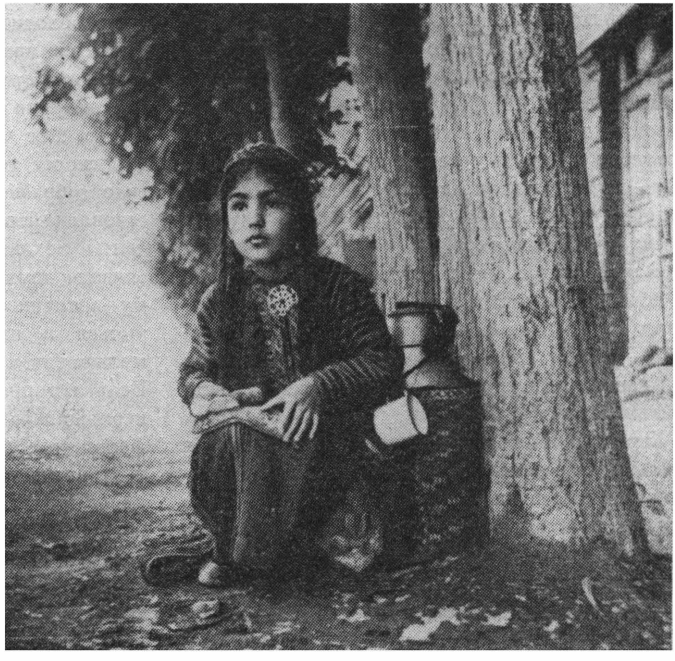
Маленькие герои крепнут и взрослеют, изо дня в день выполняя свой долг. Впрочем, мне кажется, что души их начали мужать еще раньше, до войны, а война лишь ускорила и обострила этот процесс: герои фильма уже личности. Я невольно думаю, будто речь идет о подлинных, невыдуманных людях, сколько же им нынче лет? Тогда было лет десять, не больше, значит, сегодня около пятидесяти: поколение зрелых, крепких, умелых и деятельных людей. Прошлым летом я встречалась с дояркой Марией Горбуновой из совхоза «Горки-2» Московской области. Она того же поколения — с четырнадцати лет работает на ферме. У нее множество наград, она — мать пятерых детей. Однако порой вдруг в ее характере проскальзывает что-то девчоночье, озорное, молодое. Рядом со мной сидит мой коллега-журналист. Она ставит перед ним на стол руку: давайте-ка попробуем, кто кого? Рука по-женски тонкая, но крепкая — несгибаемой пря-

[1] Обувь, сшитая из верблюжьей кожи.

мизной едва ли не стального прута, выработанной многолетьем ручной дойки.

Конечно, совсем не всегда столь раннее прикосновение к труду отзывается в характере чувством единокровной слитности работы и жизни, но все же... Как правило, работа поначалу — необходимость каждодневных и, что там говорить, докучливых требований. В коренную необходимость бытия она перерастет потом. Но человеку до возникновения такой необходимости шагать и шагать, и каждый шаг к ней в какой-то степени тоже подвиг, пускай тихий, невидимый миру, но и он требует душевных усилий, порой значительных, особенно тогда, когда конечным смыслом труда становится благо всех — не только свое, своей семьи. У иных этот путь растягивается на всю жизнь, у кого-то даже и не начинается. У маленьких героев туркменского фильма он занял не много времени.

По своей природе Бахар — работница, хозяйка. Она все время хлопочет, чем-то занята: доит корову, кормит теленка, гонит его от коровы, чтоб не высасывал молоко, чистит стойло, одевает брата, собирается косить, разносит молоко. Она льет его в миски и кружки с уважительно-тщательной аккуратностью и осторожностью. Так к вещам, созданным человеческими руками, относятся хорошие мастеровые. Так уважает еду крестьянин, знающий цену капле молока и крошке хлеба. Она работает с проникновенной серьезностью. Бахар — хозяйка, но у нее два хозяйства и два равных долга перед ними. Кружка молока, протянутая раненому солдату с распахнутостью жалостливой детской доброты, оборачивается необходимостью обязательной ежеутренней отдачи. Но есть и другой долг, такой же настойчиво требовательный — кормить семью. Но как ее накормить и чем, если давно уже не продается молоко, а с раненых солдат она ничего брать не может. Ей воздается иной платой — добротой и лаской, письмом из далекого госпиталя, где лежит ее отец, ощущением того, что кормит она не только своих раненых — отца, армию, что ее защи-



«Вот вернется папа»: Бахар — Г. Бабаева

щает, народ. Конечно, вряд ли Бахар отдает себе отчет в столь высоком предназначении ее будничной работы, ей просто по-детски нравится видеть, как радуются раненые, доброта ее простодушна, но мысль о сопричастности ее маленького вклада в общее дело появляется у нас, зрителей.

Долг доброты неумолимо ведет ее каждое утро к окнам госпиталя. А солдат неотрывно тянет к окнам в урочный час. Да и не в молоке уже дело. Им кажется постыдным, недопустимым брать его у девочки, взрослые, много видевшие люди, они, конечно, знают, что это молоко — единственный источник скудной военной пищи в ее семье. Но Бахар для каждого стала памятью о собственной семье и собственных детях, потерянных или далеких, поэтому хоть и нельзя воздать чем бы то ни было материальным за молоко и не уговорить Бахар не носить его, все-таки как радостно сердцу видеть ее на привычном месте солнечным утром. А Бахар разрывается между двумя обязанностями: накормить семью и накормить раненых. Выполнить их одновременно — задача неразрешимая, из двух хозяйств, как ни думай, приходится выбирать одно: какое? Бахар одна мужественно бьется об эту неразрешимость, которая становится драмой ее существования. В финале картины на помощь девочке приходит мать, ничего не ведавшая дотоле о муках и тревожных заботах дочери. Роль матери исполняет известная туркменская актриса М. Аймедова. Сюжет фильма отпустил ей не много эпизодов, но и в них мы успеем заметить внутреннее родство матери и дочери. А если бы мать вдруг не помогла? Как поступила бы девочка тогда? Чем бы пожертвовала — домом или госпиталем, организованным в здании бывшей табачной фабрики? Ответа фильм не дает.

Характер Мердана — другого юного героя фильма — не успевает открыться нам с той мерой полноты и внутренних конфликтов, какую мы увидели в Бахар, — первая часть фильма, которая отдана ему, слишком быстротечна. В ней больше драматизма видимого, внешнего: вплоть до открытого столкновения с неприятелем — завфермой, злым, глупым человеком,— и до возможной гибели в морозном пространстве заснеженной пустыни.

В Мердане заметно упорство. Понятно: он— мальчишка. Видна его сдержанная независимость, как ни цепляются к нему товарищи, он идет мимо, не отвечая, даже не поворачивая головы. Он — тоже человек долга. Долг понимается им серьезно, почти по-взрослому, но выполнение его, к сожалению, представлено в первой части фильма как преодоление одних только внешних сил: отсутствие обуви, плохая одежда, мороз, долгий пятикилометровый путь по снегу. Конечно, для мальчика десяти лет такие испытания — огромная нагрузка, но все же в них мы наблюдаем чрезмерную драматургическую риторику, чуждую общему психологическому настроению фильма. Поэтому образ Бахар — и значительнее, и тоньше, и глубже. Как раз ей и не приходится преодолевать никаких внешних препятствий, все бури и муки — в ее душе, а выдержать их часто бывает труднее, чем даже пройти по снегу пять километров босиком.

Когда надо провести Амана, посланного ранеными в так называемую разведку, она шутя обводит его вокруг пальца. Вот и складывается впечатление, что новелла о Мердане словно стоит особняком, в стороне от главной истории фильма, где живет и действует Бахар. Две части картины связаны между собой скорее тематически, но не внутренней логикой образного развития. Авторы, видно, чувствовали непрочность этих связей и к концу ленты механически свели, наконец, в одном эпизоде двух своих героев, но вот беда: к тому времени нам пришлось основательно порыться в памяти, чтобы понять, кто этот мальчик, что очутился в кадре рядом с Бахар. Ведь история Мердана закончилась для нас неожиданно: только мы настроились смотреть фильм, где героем будет этот мальчик и начали потихоньку втягиваться в его заботы, как вдруг Мердан пропал, появилась Бахар, и выяснилось, что она и есть основная героиня всей картины. Даже взрослому многоопытному зрителю перестраиваться на иной лад рассказа с новым по существу героем — трудновато, а что же говорить о детях, которые при-

дут в зрительные залы смотреть фильм? Здесь есть авторский просчет. Точнее и эмоционально насыщенней находки сценариста и режиссера в повествовании о девочке.

Вот один из эпизодов. Две процессии пересекают кадр. По солнечной пустынной улице среднеазиатского тылового городка ведут группу детей. Дети идут безмолвно, и лишь одна девочка тихо плачет. Какая-то общая горестная приметность есть в этих детях; мы понимаем, что это — одинаковость военного сиротства. Вот они вновь появляются на улице, неторопливо проходят строем, разномастно, но чисто одетые, и от того, как тихо и скоро пройдут они улицей, ощущение неизбывной тоски сиротства станет еще глубже. Они, как тень, скользнувшая по весенней улице городка, ушли, но тень осталась. Жизнь Мердана и Бахар тоже затуманена ею: каждый день может прийти похоронка. Но в фильме сказано лишь об одной смерти: умирает раненый. Его зовут Муртаз. Он лежит в палате на третьем этаже. Ни Бахар, ни мы не видим его ни разу, но, когда он умирает, словно теряем близкого, дорогого человека: вероятность смерти каждого из этих людей в тыловом госпитале, уже нам знакомых, родных, воплощается в одной из этих смерть. Бахар эта беда поражает сильно: так может умереть и ее отец; и у девочки, берегущей каждую каплю молока, летит наземь бидон и драгоценное молоко разливается по асфальту.

Фильм «Вот вернется папа» снят так, что его можно смотреть и взрослым, и детям. Взрослым, наверное, легче: они вооружены памятью. По возрасту многие из нынешних тридцати—со-

«Вот вернется папа». Железнодорожник — П. Ильясов, солдат — Ч. Ишанкулиев, тетя Нина — В. Левина, Бахар — Г. Бабаева

рокалетних не могли близко соприкоснуться с войной, и все же их зрелое существование овеяно ее заревом. Труднее сегодняшним десяти-тринадцатилетним: у них не будет того запаса ассоциаций, который создает духовный опыт. Тем более что фильм Х. Какабаева не использует традиционных приемов внешней увлекательности и романтизации событий и характеров, которая свойственна детскому кинематографу. Но фильм исполнен такого искреннего чувства, что дети, так чутко откликающиеся на правду и искренность, почувствуют глубинный ток боли, горечи, общего народного страдания и переживут вместе с героями фильма их отчаянную веру в возвращение отцов.

...В 1946 году после войны и засухи, поразившей всю Россию, очереди за хлебом выстраивались с ночи. Меня поднимали рано утром, еще до рассвета. Мне было пять лет. Стоять приходилось долго, до полудня, а то и дольше. Номер очереди, чтобы не забыть, рисовали на ладони химическим карандашом. Отец в очередь не ходил — он был в плавании. Както раз ни сестра, ни мать не смогли пойти за хлебом. Собрали меня одну. Было очень скучно. Хотелось домой. Хотелось поиграть, но в тот день, как назло, было не с кем: кругом — взрослые, я одна — маленькая. Все же я достоялась. Дома встретила отца — он только что вернулся из рейса. Отец сказал: «Ты молодец! Прямо героиня!» Я засмеялась: ну уж и героиня, смешно — разве такие бывают, героини — взрослые, и все были на войне. Но отец был серьезен. Он не шутил. Я понимаю, что в его похвале была изрядная доля воспитательного преувеличения. И знаю, что наши испытания — дальневосточных тыловых детей — и испытания Бахар и Мердана — детей среднеазиатского тыла — никак не сравнишь с болью, страданием, горем, что выпали на долю наших ровесников в тех областях страны, где ярилась и бушевала война. И все же: не из этих ли ежедневных, мелких, неприметных преодолений складывается большая часть нашей жизни и не от того ли, как мы превозмагаем испытания, зависит наша духовная целостность? И не в щедрости ли наших отдач — смысл всего человеческого существования?

Мирон Черненко

Не хватает автора..

«ШТОРМОВОЕ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ»
Сценарий А. Ваксберга, А. Шульгиной. Постановка В. Михайлова. Операторы А. Лапшов, В. Комаров. Художник Ю. Пугач. Композитор А. Журбин. Звукооператор И. Черняховская. «Ленфильм», 1981.

С первых кадров, едва начался фильм, меня не оставляла мысль: тот, кто в свое время не читал в «Литературной газете» очерк Аркадия Ваксберга «Смерч», увидит в «Штормовом предупреждении» всего лишь событийную историю о снежном буране в горах, о стихийном бедствии, налетевшем невесть откуда, разметавшем людей в разные стороны, поставившем их перед лицом возможной гибели, необходимости бороться за жизнь — и это всего в нескольких часах ходьбы от цивилизации, уютного жилища, безопасности.

Возможно, несправедливо сталкивать лбами давний очерк, поразивший читателей и не забывшийся до сих пор, со сценарием «Штормового предупреждения», одним из авторов которого является А. Ваксберг. Тем более что в титрах нет и упоминания об очерке. Можно бы упростить критическую задачу и без всяких эмоций всмотреться в этот скромный, незаметный фильм, взвесить все «за» и «против», все достоинства и недостатки и найти работе режиссера В. Михайлова подобающее место в ряду чрезвычайно похожих на нее лент, чье появление на экране есть некая загадка, поскольку невозможно обнаружить исходный посыл подобных фильмов. Вот и сейчас недоумеваешь: какой внутренней необходимостью было продиктовано решение режиссера взяться именно за этот материал?

Очерк А. Ваксберга таких вопросов не вызывал. Было ясно, почему автор не мог пройти мимо такого материала, не загореться им, не сделать его достоянием обще-

ственного мнения. Поэтому память о «Смерче» не исчезает, она живет как бы отдельно от развития экранных событий, продолжает беспокоить и заставляет сравнивать вяловатую экранную драматургию фильма «Штормовое предупреждение» с нравственно напряженным газетным повествованием о человеческом равнодушии и безразличии, о безответственности и трусости, о душевной глухоте и легкомыслии. Автор — вот кто был главным героем очерка, хотя не шел ни с одной из туристских групп, не присутствовал ни при одном из тех событий, которые сложились в острую публицистическую вещь. Не столь важны были в «Смерче» характеры персонажей — и тех, кто погиб, и тех, кто спасся, и тех, кто был виноват, и тех, кто был ни в чем не повинен. Все они вместе были предметом исследования, отнюдь не нуждавшимся в дотошной деталировке, расчленении, описании — главным были авторский голос, авторский комментарий, авторская интонация, в которой читались и моральная оценка происшедшего, и все оттенки эмоций, вызванных событием поистине экстраординарным.

Этой интонации нет в картине. Я сказал бы даже, что постановщик «Штормового предупреждения» делает, кажется, все возможное, чтобы скрыть драматизм грядущих событий, снять со зрителя всякое напряжение, то и дело меняя регистры, переходя от одной повествовательной манеры к другой, непрерывно сбивая восприятие с какого-то только-только определившегося ритма.

Итак, ничто не предвещает драмы. История эта начнется вполне романтической сценой ночного празднества у костра во дворе турбазы, панорамой еще неизвестных нам человеческих лиц, неразберихой каких-то крохотных бытовых сюжетиков, казалось бы, не имеющих — каждый в отдельности — ровно никакого значения. Лица то возникают из тьмы в колеблющемся свете костра, то снова уходят в темноту, то уплывают на второй план в лихом современном танце, в рваном музыкальном ритме, столь популярном ныне во всех жанрах нашего кинематографа как самый простой, самый доступный и самый привычный знак современности, сиюминутности, будничной достоверности. Это действительно достоверно: и реплики, и жесты, и прихотливые конфигурации туристов в танце, и несколько странный молодой человек с мечтательными глазами и твердым лицом настоящего мужчины, напористый и уверенный в себе, и кокетливая блондинка, знающая цену своей привлекательности, своей молодости, ведущая рискованную и увлекательную игру с поклонником, когда рядом — вдумчивый, в очках — жених. И кажется уже, что именно здесь, в этом только что сложившемся треугольнике сейчас вспыхнет искра конфликта. Мы догадываемся, что капризную красавицу Веру (Н. Егорова) порядком раздражает положительный Кирилл (А. Захаров), то и дело встревающий в какие-то ничтожные свары со всеми, кто попадается на пути, — и с пухленьким директором, пуще всего ценящим безмятежное спокойствие и хороший шашлычок с бутылкой сухого винца, и с многозначительным красавцем инструктором Гоги, привычно ласково взирающим на туристок, откровенно ищущих его взгляда....

И не будь едва слышной нотки тревоги в кем-то оброненных фразах о том, что сегодняшняя ночь — последняя на турбазе, что утром группа отправляется к перевалу, могло бы показаться, что нам «сервируют» очередную ленту «про жизнь как она есть», в меру романтическую, в меру поэтическую, в меру лирическую. Драматизма не ощущается — последующее развитие тоже ни словом, ни намеком не предвещает катастрофу: сейчас, утром, при свете дня камера то и дело оставляет Веру и Кирилла, поворачиваясь то к одному, то к другому персонажу, отмечая какие-то подробности, какие-то странности, старательно фиксируя и укрупняя детали, на ходу набрасывая абрисы человеческих характеров, человеческих судеб, проблескивающих на миг во время необременительного подъема по исхоженной туристской тропе. Отныне и почти до самого конца фильма, если не считать коротких переби-

вок, действие будет разворачиваться в горах. Но горы так и не станут персонажем драмы, несмотря на все их «сюжетное» недружелюбие. На самом-то деле горы, где снимался фильм, смирные, негрозные, увалистые. И если уж говорить о враждебности природы, проявившейся в этом туристском маршруте, то скорее о враждебности и недружелюбии природы человеческой, не выдерживающей испытания вполне естественными метеорологическими обстоятельствами. Но об этом позднее.

Надо сказать, мимолетные характеристики, набросанные в буквальном смысле слова на ходу, достаточно точны, лаконичны и нешаблонны, так что, пойди сюжет по накатанной колее описательного кинематографа, картина «Штормовое предупреждение» внесла бы в коллективный портрет современного человека свою толику наблюдений. Ведь здесь рассматривается своеобразный срез общества — временная, но устойчивая человеческая общность, возникающая там, где соберется достаточное число людей, ничем не связанных прежде (и большей частью позже тоже, и этот мотив мог бы оказаться в картине, пожалуй, самым интересным, благодаря въедливой репортерской дотошности Ваксберга), объединившихся для сугубо конкретной общей цели и автоматически функционирующих как некий целостный социальный и психологический организм.

И в самом деле, этот альбом человеческих характеров, типов, темпераментов, «перелистываемый» камерой, мог бы стать источником захватывающего рассказа о судьбах, биографиях, которые не оставишь дома, отправляясь в отпуск, — и здесь, в горах, они неотрывны от человека, как бы ни отталкивалась от них память, как бы ни скрывались они от окружающих, от себя самих. Дело даже не в оригинальности каждой такой судьбы, напротив, судьбы самые ординарные — в числе туристов, к примеру, разведенная жена, мать двоих детей, не потерявшая надежды устроить личную жизнь, и новоиспеченная теща, под предлогом туристской путевки выставленная из однокомнатной квартиры, где живет вместе с молодыми, — однако новая для экрана сюжетная ситуация высекает искру новизны в процессе нестандартного столкновения узнаваемых человеческих типов.

И потому, не задуй на экране неожиданный снежный буран, не поднимись пурга, не упади на горы и тропы туман, не разбушуйся внезапный паводок, короче говоря, не случись все то, что составляет сюжет картины, образует ее событийную ось, — отправься группа в солнечные, как предусмотрено профсоюзной туристской путевкой, ухоженные ущелья и перевалы, можно было бы пустить за ней камеру и по ходу маршрута извлечь не одну историю, вероятно, более существенную для нынешнего «морально-этического» кинематографа, чем та, что рассказана авторами «Штормового предупреждения».

Лично мне был бы куда более интересен фильм о странном человеке с гор, зоотехнике Валентине Николаевне, неведомо как ухитряющемся соединять на первый взгляд несоединимое — спокойное бесстрашие и безграничную самоуверенность с какой-то затаенной печалью, с готовностью привычно остаться ни с чем, равно интересного и в элегантной пиджачной паре, и в прозодежде чабана, живущего в согласии с природой и абсолютной убежденности в том, что эта природа просто не может сделать ему ничего плохого. Я не хочу сказать, что Валентин Николаев такое уж выдающееся характерологическое открытие. Некоторая загадочность его, быть может, коренится не в сценарном или режиссерском замысле, но в тех незапланированных драматургических жестах, морщинках, улыбках, гримасках А. Жаркова, в том не столь уж редком, но всегда неожиданном несоответствии между волевым профилем и мягким, задумчивым фасом. Однако те немногие эпизоды, в которых Николаев не просто реагирует подобающим его характеру образом на предложенные аварийно-штормовые обстоятельства, но ведет свою человеческую, личную

«Штормовое предупреждение». Николаев — А. Жарков, Вера — Н. Егорова

партию, открывают человека неожиданно многослойного и многозначного, непредсказуемого, нестандартного. Вот фигура, в которую бы вглядеться, не торопясь, не подталкивая героев, не пугая их, не драматизируя их обыденные, повседневные, будничные проблемы — просто поставив каждого в исходную эмоциональную позицию, а дальше начнет действовать нормальная, естественная логика человеческих отношений... Самое обидное, что в каких-то паузах между сценами, подчеркнуто драматическими, леденящими душу, между Валентином и Верой, Кириллом и Верой, Валентином и Кириллом вдруг возникают подлинно человеческие сложности взаимных отношений, как бы не вытекающие из того, что происходит вокруг, — из ситуации стихийного бедствия. Иначе говоря, этим троим вполне хватило бы того, что уже есть внутри них, чтобы иметь повод разобраться в самих себе и в сложившихся отношениях. Ведь недаром же, не из авторского произвола, а по какой-то более глубокой и убеждающей нас логике капризная Вера, уже прошедшая все сюжетные перипетии и, казалось бы, сполна оценившая Николаева, увидевшая его в деле, восхищенная им и благодарная ему как спасителю, в конечном счете выбирает все-таки не его, а слабого, но своего Кирилла, словно побаиваясь николаевского нравственного максимализма, его стабильной уверенности в собственных моральных устоях, оценках и поступках.

Впрочем, этот распавшийся треугольник лишь одна из сценарных возможностей, торопливо намеченных на экране и сметенных перипетиями со снежным смерчем. Быть может, не меньший драматизм таился и в другом треугольнике, студенческом, в простых отношениях между совсем юными персонажами, когда так еще важны и многозначительны паузы, взгляды, касания, понятные смены настроений. Интересной обещала быть и другая конфигурация человеческих судеб: нечаянная отпускная любовь, исполненная таким трепетным ожиданием прочного счастья... Я не говорю уже о судьбах, так сказать, единичных, отдельных, не связанных какими-либо стабильными отношениями в системе сюжета, таких, как Иван Иванович Горин (М. Бобров), человек словно из иного мира, как штатный курортный красавец, жгучий брюнет по имени Гоги (К. Марадишвили)... И эти очерченные на полотне экрана персонажи заслуживали куда более подробного и неторопливого рассмотрения, чем это происходит в фильме.

Мои претензии сослагательного свойства нетрудно отразить железным аргументом: не это, мол, волновало авторов. Нежданная метель в горах и все, что за ней последовало, —

не просто драматургический прием, не дежурный «деус экс махина», но сама суть картины, ее драматическая ось. А мозаика человеческих характеров и задумана как мозаика, чтобы в снежной мгле, в обстоятельствах не бытовых, не будничных, не рядовых мы просто не отвлекались от событий, чтобы безошибочно и мгновенно узнавали экспонированных прежде персонажей. Развивая свои доводы, воображаемый оппонент мог бы заявить, что авторы задумали свой фильм отнюдь не как нравоописательный, но как нравоучительный, фильм с тезисом, фильм-моралите.

И с этим можно было бы согласиться, ибо и в самом деле не пройдет и четверти картины, как вся эта психологическая нюансировка будет отставлена в сторону и потом и вовсе забыта. Стихийное бедствие сначала уравняет всех перед лицом общей беды, а потом разбросает в разные стороны — и в прямом, чисто физическом, и в переносном, драматургическом смысле. И окажется, что знакомые вроде бы персонажи ведут себя диаметрально противоположно тому, что можно было бы ожидать от них после подробной, продолжительной экспозиции в «мирных» эпизодах, что все эти натуралистически дотошные сценки, многочисленные жанровые зарисовки, складывающиеся в неотличимое от реальности жизнеподобие, рассыпанные тут и там психологические и типологические черты и черточки просто не имеют отношения к героям, что снежный смерч в горах как бы автоматически и безапелляционно снял с каждого прихорашивающий грим. Оказывается, что все, что мы успели узнать об этих людях, не имеет значения и осталось там, в курортно-туристской безмятежности, что вся эта подробно расписанная партитура человеческих лиц относится как бы к другой картине, другой жизни, другой системе нравственных ценностей. Такой поворот происходит помимо логики, без доказательств и мотивировок.

В самом деле, оглядываясь назад, в те эпизоды, еще можно как-то прогнозировать поведение директора турбазы, его вопиющую безответственность, бездеятельность, перестраховку. Мы видели его за шашлычком со своими ближайшими помощниками, и отличный актер В. Павлов в коротком эпизоде сумел многое сказать о своем герое. Хотя все-таки трудно поверить в то, что фельетонный набор бюрократических качеств, какими охарактеризован директор, приобретает откровенно злокачественный характер, что директор турбазы в горах не знает цены штормовому предупреждению. Тут явно недостает художественной убедительности, вопиющий факт в фильме невнятно проговаривается, никак не акцентируется.

Правдоподобие — не главный аргумент искусства, и вряд ли стоило бы на него ссылаться, если бы оно не предлагалось едва ли не как единственная эстетическая ценность в «предштормовых» характеристиках персонажей. А что же говорить об остальных, чьи характеры просто автоматически поворачиваются в противоположную этическую сторону? Ну, почему, к примеру, староста группы, турист-перворазрядник, кандидат педагогических наук, специалист по хозяйственным вопросам, так легко и, главное, так вызывающе откровенно бросает товарищей, попавших в беду, чтобы увести от такой же беды порученных ему студентов из того же института? (Кстати сказать, не уйди он из сюжета, мы поняли бы, что разразившаяся метеокатастрофа не так страшна и безжалостна, как показалось это его менее квалифицированным и хуже экипированным коллегам. Вспомним, какой уют царит в прозрачной полиэтиленовой палатке, где отдыхает его группа.) Или, с другой стороны, почему теряет голову один из парней, идущих с Зиночкой, а другой головы не теряет? Потому ли только, что такое может случиться с каждым? Что в каждом равноправно сосуществуют чувство страха, паника и возможность совладать с собственной слабостью? Или еще: ну, почему, в самом деле, бросает свою только что найденную Марину, замерзающую, выбившуюся из сил перед последним броском, влюбленный в нее Семен (А. Коваленко)? Тем более что пути-то осталось совсем немного и впереди реальное укрытие — группу ведет Валентин? Ведь именно Семен оказывается одним из немногих участников на глазах распадающегося сообщества, который в состоянии принять на себя хоть какую-то ответственность, одним из

тех, кто проявляет и волю к жизни, и присутствие духа. И пусть его действия трудно назвать героическими, но он хотя бы предлагает своим растерявшимся товарищам по несчастью какую-то программу активных действий. Вспомним, что в самом первом вьюжном эпизоде он властно велит испуганному инструктору идти прямо по маршруту, на перевал, где их ждут, где конец бурана. Или позже, когда, кажется, спасения ждать совсем уж неоткуда, а люди, того гляди, замерзнут, именно он поднимает их на нелепую, но жизненно необходимую гимнастику — прямо в снегу, в легоньких, летних курортных одежонках, — заставляя хотя бы в такой форме бороться за жизнь... Я готов допустить, что странное безразличие его, узнающего, что Марина — брошенная жена с детьми на руках, есть знак того, что он лишь отвечает на чувство, что в этой паре любовь — на одной стороне. Однако дело все-таки не в этом, не в отсутствии взаимности. Не хотел же Семен, в самом деле, таким образом разорвать курортный роман! Дело в априорном авторском предположении, что катастрофа просто-напросто переворачивает существо каждого ровно на сто восемьдесят психологических градусов, обнаруживая непредсказуемые стороны человеческой натуры.

В каждом отдельном случае, в каждом конкретном человеческом казусе такое предположение вполне допустимо, но обращенное на сюжет «Штормового предупреждения» оно буквально на глазах разрушает всю заботливо сотканную вязь человеческих взаимоотношений, характеристик, биографий. Иначе говоря, после катастрофы перед нами совсем другие люди, с которыми, мы, зрители, не имели никакой эмоциональной связи, а режиссер, еще так недавно озабоченный психологическими черточками и нюансами, вдруг напрочь перестает тянуть за эту ниточку. Теперь он занят исключительно событиями, перипетиями, обстоятельствами, сюжетной суетой откровенно приключенческого свойства по бессмертной формуле «успеют — не успеют», «догонят — не догонят», пришедшей сюда совершенно из иной драматургии, другой поэтики, другой этики, наконец, требующей совершенно иных характеристик и мотивировок поведения.

Но чем дальше уводит нас сюжет, тем яснее становится, что, вопреки криминальному крену событий, особых причин беспокоиться за судьбы героев вроде бы и нет. Было бы противоестественно и бесчеловечно измерять уровень опасности на экране числом погубленных жизней, однако фильм приводит нас к тому, что в нем некого жалеть, некого оплакивать, некому сострадать. Такой итог расходится с элементарными ожиданиями и предположениями зрителя, уводит от нравственного посыла, с которым фильм поначалу к нам обращался. Я вовсе не требую от авторов картины гекатомбы на склонах Малого Кавказского хребта, но, несмотря на буран, снег, туман и прочие метеообразова-

«Штормовое предупреждение». Кадр из фильма

ния, у меня так и не возникло ощущения, что туристам грозило что-либо более опасное, чем местное обморожение и царапины. Тогда о чем же фильм и в чем его нравоучение?

Накаленный пафос «Смерча» поднимался над уровнем рядового «случая из жизни» уже одним тем, что в очерке было рассказано о том, как из-за всеобщего равнодушия, перестраховки, душевной лености, безответственности и очковтирательства в достаточно мирных горах погибла целая туристская группа, целый коллектив, не нашедший в себе человеческих качеств, чтобы остаться коллективом перед лицом опасности. Еще раз подчеркиваю: не о числе жертв я говорю. Но если вернуться к сюжету и вспомнить, кого именно потеряли туристы за полтора часа экранного времени, то окажется, что из нашего поля зрения исчезли люди нам незнакомые или мало знакомые. С первым порывом бурана летит с обрыва какой-то анонимный турист, но мы даже лица его не успеваем разглядеть в бешеном круговращении снега, так быстро это произойдет, словно между делом, как одна из многих деталей в этой панораме страха и растерянности, потом упадет кто-то еще, тоже так и не названный по имени, а что произойдет с ними дальше, так и остается неизвестным, затем уйдет за дровами и не вернется симпатичный мальчик Саша, о котором нам нечего сказать, и, наконец, погибнет единственно знакомая нам Марина, да и тут сюжет оставляет надежду на то, что непоправимое, кажется, не случилось.

Но даже если герои и погибли, то смерти эти не потрясают, ибо все время не проходит странное ощущение, что все это снято «понарошку», что персонажи просто уходят со сцены за кулисы, как в опере; что вот закончится спектакль и они выйдут вместе со всеми на авансцену, чтобы раскланяться и получить свою толику аплодисментов, что весь этот вяло текущий саспенс, весь антураж приключенческого действа существует на экране сам по себе, как сама по себе существовала дотошная описательность первых эпизодов картины.

В очерке А. Вакселберга главный разговор шел вовсе не о том, спаслись или не спаслись туристы, и даже не о том, сколько спаслось, а сколько погибло, хотя именно конкретные человеческие жизни и были главным двигателем его реального публицистического сюжета. Автора волновали причины — п о ч е м у они погибли или спаслись, какими они были до смерча, какими были во время смерча и какими будут, когда этот смерч станет их прошлым. Иначе говоря, здесь была важна вовсе не событийная сторона сюжета, напряжение, увлекательность лежали за его пределами — в размышлениях автора, в его благородном негодовании и жесткой патетике, в столкновении фактов, мнений, объяснений. Участники этой документальной драмы остались в нашей памяти лишь вымышленными именами, да одной какой-то характерной чертой, деталью, подробностью, знаком — просто для того, чтобы по ходу развития действия мы знали, о ком идет речь. А больше нам, читателям, знать и не требовалось, потому что самым интересным был для нас авторский монолог о жизни, о ее законах, самых, казалось бы, общих, абстрактных и отвлеченных, а здесь, в горах, в непогоду, ставших столь ужасающе и безжалостно конкретными, определенными. Вот этого авторского голоса, этой интонации, скрепляющей все в единую концепцию нравственности, размышления, возникающего по ходу сюжета, как раз и не хватает в «Штормовом предупреждении». Потеря эта обескровила, лишила смысла экранное действие.

Али Хамраев

На благо народа, революции

Фильм «Жаркое лето в Кабуле», к постановке которого приступил на киностудии «Мосфильм» режиссер Али Хамраев, — первая попытка кинематографического осмысления событий, связанных с Апрельской революцией в Афганистане.

Критик Феликс Андреев провел с режиссером беседу о его новой работе.

Режиссер Али Хамраев снимает «Жаркое лето в Кабуле» — фильм, действие которого происходит в Афганистане в наши дни. Закономерность обращения режиссера к теме острого политического звучания станет очевидной, если вспомнить, что уже в ранних своих работах, таких, как «Чрезвычайный комиссар», «Без страха», А. Хамраев, реконструируя подлинные факты истории, воссоздавал накаленную обстановку революционной борьбы, классовых столкновений в Средней Азии 20-х годов, что и в «Седьмой пуле», и в «Телохранителе» — картинах, посвященных той же эпохе, — представали вооруженные и идейные схватки с басмачеством, шла битва за нового человека, свободного от узурпации и насилия, от гнета власть имущих, от вековых предрассудков.

К новой своей работе Хамраев вышел как к своеобразному продолжению разговора о непримиримом, бескомпромиссном конфликте революционного, прогрессивного начала с отсталым, реакционным. Защита завоеваний Апрельской революции в Афганистане, утверждение ее идейных и нравственных ценностей, высоких гуманистических идеалов — вот пафос «Жаркого лета в Кабуле».

Конечно, сегодняшние события в Афганистане во многом отличаются от тех, что происходили более полувека назад в Средней Азии, однако, чутко реагируя на специфические черты афганской революции, художник стремится отразить некие общие приметы, общие закономерности борьбы за коренное социальное, общественное переустройство страны, которое сближает преобразовательную деятельность афганского и среднеазиатских народов, обнаруживает единство их исторических судеб.

— *Наверное, для вас, постановщика картин, рассказывающих о событиях, связанных с басмаческим движением, в первую очередь бросается в глаза сходство басмачей, боровшихся против Советской власти, и душманов, посягающих на завоевания афганской Апрельской революции?*

— Враги Апрельской революции — душманы — похожи на басмачей. Суть идеологии душмана определяют в основном те же категории бесчеловечного морального кодекса эксплуататоров, что и взгляды среднеазиатского бандита-басмача. Убеждают в этом не только многочисленные свидетельства прессы, показания пойманных с поличным, как правило, тайных ночных убийц, но и те личные наблюдения и впечатления, которые накапливались и у меня, и у сценариста фильма Вадима Трунина во время наших поездок в Афганистан. Душманы, как в свое время и басмачи, окружены океаном ненависти простых тружеников. Само понятие «душман», как и «басмач», стало синонимом подлой, трусливой и злой силы. Направляемые в страну извне, народной кровью расплачивающиеся за полученные от своих хозяев сребреники, душманы не щадят женщин, стариков и детей, они идут на чудовищные зверства.

Их бесчеловечные поступки свидетельствуют лишь об одном — об отсутствии каких бы то ни было морально-нравственных критериев, о том, что старый мир не может противопоставить новой общественной формации ничего, кроме оголтелой ненависти и обреченных на провал попыток затормозить неодолимый поступательный ход исторического развития любыми средствами, пусть даже такими отталкивающими всякого здравомыслящего, я уже не говорю прогрессивно настроенного, человека.

Афганские товарищи рассказывали нам, что крупные феодалы, которых Апрельская революция лишила былых привилегий и богатств, сулят наи-

более темным и забитым крестьянам, еще вчера находившимся в кабальной от них зависимости, значительные денежные награды за головы активистов, партийных и государственных деятелей новой народной власти. Деньги на эти цели щедро отпускают зарубежные покровители. И не только деньги. В нашем фильме есть эпизод, когда афганские друзья и коллеги демонстрируют главному герою целую выставку оружия. Тут и ракеты класса «земля—воздух», наборы гранатометов, автоматов, скорострельных винтовок, противотанковых ружей, всевозможных боеприпасов, на которых клеймо американских, китайских, египетских заводов, фирм некоторых стран НАТО. Мы своими глазами видели этот арсенал. Он попал в руки афганских воинов после разгрома очередной крупной банды, заслannой в страну с территории Пакистана.

Мы встречались с солдатами, офицерами афганской народной армии, с представителями партийного и государственного руководящего аппарата, с дехканами, рабочими, интеллигенцией, студенчеством, и в десятках очень разных бесед с людьми различных возрастов, профессий и убеждений всегда звучала одна и та же мысль: не будь братской, бескорыстной и чрезвычайно своевременной помощи, оказанной великим северным соседом афганскому народу, возвращение прежних реакционных властителей, крупных помещиков-феодалов, выброшенных на свалку истории очистительной бурей Апрельской революции, принесло бы неисчислимые бедствия и страдания простому люду. По замыслу международного империализма феодалы должны были вернуть себе власть в стране и на деньги своих зарубежных хозяев обратить ее в вооруженный форпост антисоветизма, в громадную военную базу — постоянный очаг напряженности в этом районе земного шара.

События в Афганистане и та неприглядная роль, которую играют в них силы мировой реакции, отчетливо и уже в который раз показали, что за лозунгами так называемой военно-экономической помощи скрывается не что иное, как попытка вести колониальную политику новыми лишь для непосвященного, прикрывающими ее истинную грязную сущность средствами и методами.

Крах этих планов вызывает активное недовольство и злобу и в стане китайских гегемонистов, и в кругах самых оголтелых американских «поборников прав человека», и среди правителей некоторых реакционных режимов стран Азии.

Путь любой революции не бывает устлан лишь розами. Следы былой пропасти, разделявшей кучку сказочно богатых, праздных паразитов и громадного большинства трудового народа, который по воле эксплуататоров прозябал в чудовищной нищете, в постоянном голоде и болезнях, естественно, ощущаются и поныне. Невозможно в короткий срок решить трудные, сложные проблемы, которых у молодой Демократической Республики Афганистан немало. Однако за четыре с лишним года в жизнь людей, которых пытались держать во мраке средневековья, пришли разительные перемены. Впервые в истории страны ее развитие осуществляется подлинно народной властью, исходя прежде всего из коренных интересов трудящихся. Большую помощь в строительстве новой республики оказывает Советский Союз. Сооружение дорог, промышленных предприятий, разведка недр, создание механизированных хозяйств на селе, организация системы народного образования и здравоохранения — все это проводится сегодня в жизнь с помощью советских специалистов. Можно сказать, что фигура нашего земляка, окруженного любовью, уважением и благодарностью простых людей за осязаемый, конкретный вклад в устройство новой жизни Афганистана, — одна из типичных примет добрых изменений, свершающихся на его древней земле.

Не случайно поэтому главным героем фильма «Жаркое лето в Кабуле» стал советский врач Олег Сергеевич Платонов. Его глазами увидены происходящие события, его взгляды и принципы определяют исходные авторские позиции. В образе Олега Сергеевича Платонова воплощаются такие непременные качества советского человека, как патриотизм и интернационализм, готовность всегда прийти на помощь, защитить угнетенных и обездоленных. Высокая профессиональная ответственность советского врача сочетается с обостренным нравственным чувством, с убежденным гуманизмом.

Мужество, благородство, умение жертвовать личными интересами ради высоких гуманных целей раскрываются в образах советского терапевта Владимира Зайцева и его жены, медсестры Гули.

— *Роль Платонова в вашем фильме играет замечательный советский актер Олег Жаков. Я знаю, что о встрече с этим актером вы мечтали долгие годы. С чем связана эта мечта?*

— Мой отец, защищая в 1941 году столицу от гитлеровцев, погиб тридцати двух лет от роду. В немногих письмах, полученных с фронта, отец писал о своем неразлучном друге, прекрасном человеке, постоянно находившемся рядом с ним. Из скупых строк возникал его образ, который с мальчишеских лет ассоциировался у меня с актерским обликом, характером, манерами Олега Жакова.

Я давно задумал фильм, где отразились бы эти автобиогра-

фические мотивы, — рассказ о патриоте нашей многонациональной Родины, сыне узбекского народа, сложившем голову в битве с фашистами под Москвой. Снять эту заветную картину, где роль друга отца предназначалась Олегу Жакову, мне пока не пришлось, но вот встреча наша на съемочной площадке все же состоялась. И я очень рад этому.

Доверительные интонации рассказа от первого лица — так построен сценарий, и этот прием сохраняется в фильме — определяют очень многое: и темп, и ритм картины, и, если хотите, отношение зрителей к герою... Олег Александрович Жаков владеет искусством доверительного тона мастерски. А это чрезвычайно важно. События, происходящие на афганской земле, атмосферу данного исторического отрезка времени, переживаемого афганским обществом, мы стремимся показать в преломлении индивидуальной судьбы героя, опираясь на конкретные жизненные впечатления Платонова. Иными словами, Платонов должен стать выразителем авторской точки зрения, авторского отношения к революционным преобразованиям в стране. Вот почему необходимо, чтобы актер, играющий роль Платонова, смог всем существом своего героя раскрыть его приверженность определенным представлениям и идеалам. Отсюда и выбор на эту роль Жакова, который для многих зрителей, а для меня, как я уже говорил, в особенности, неизменно связан с такими человеческими качествами, как преданность своему делу, скромность и, я бы даже сказал, деликатность, глубокая озабоченность судьбами других людей, а также — с острым политическим чутьем, точным чувством классовой принадлежности.

...Платонов приезжает работать в большой военный госпиталь, который расположился в пригороде Кабула. Туда доставляют раненых солдат и офицеров афганской армии. Руки искусного московского хирурга многим из них спасают жизнь. Немало повидал на своем веку опытный врач, но то, что довелось увидеть здесь, даже у него, в прошлом фронтового офицера, вызывает содрогание. На операционных столах — дети. Брат и сестренка. Шестилетнего мальчика и восьмилетнюю девочку душманы подвергли страшным, изуверским пыткам на глазах у родителей — сельских активистов. Мальчика спасти не удалось. Девочка через несколько дней приходит в сознание. Но в ее глазах Платонову видится не только страдание, но и некое пугающее его безразличие, погасшая, казалось бы, навек вера в доброе, светлое, чистое... А загадочная смерть офицера контрразведчика? Он должен был жить после сложной, но удачной операции, но чьи-то вражеские и, увы, весьма квалифицированные руки распорядились иначе. В капельницу, как установлено следствием, были добавлены медикаменты, противодействующие свертыванию крови. Офицер погиб. На какое-то время отодвинулось начатое им дело — разоблачение преступных планов разведки одной иностранной державы.

Враг уже не решается на открытые выступления в городе, но все еще не расстается с надеждой остановить революцию ударами в спину, исподтишка. Потому люди работают в постоянном напряжении, в готовности дать противнику отпор.

Олег Сергеевич Платонов ощутил эту готовность в своих товарищах-афганцах в первые же часы пребывания на незнакомой земле. Микроавтобус, на котором Платонов со встретившими его афганскими медиками ехал из аэропорта, на одном из перекрестков оказывается как бы окруженным кольцом мотоциклистов. В глазах одного из них Олег Сергеевич почувствовал (или это ему только показалось) затаенную угрозу. На какое-то мгновение напряглись лица собеседников, затихли расспросы...

Этот безмолвный эпизод подсказали нам некоторые реалии жизни афганской столицы. Канули в прошлое времена, когда провокаторы, совершив чудовищное злодеяние — массовое отравление учениц одного из кабульских женских лицеев — пытались вызвать в городе открытые волнения. Кстати сказать, они получили быстрый и решительный отпор у населения.

В Кабуле сейчас царит образцовый порядок. Но жители афганской столицы не забывают о бдительности. За последнее время им не раз пришлось убедиться, с какой быстротой и завидной оперативностью любое, самое безобидное уличное происшествие раздувается западными радиодиверсантами до размеров поистине необычайных. Спецслужбам империалистических государств как воздух необходимы сообщения о любых неурядицах. Подобные сообщения стремительно препарируются на пропагандистских кухнях всевозможных радиоголосов, и сенсационная «утка» начинает свой бесславный путь.

Скажу, сразу, нам не хотелось бы в своем фильме, что называется, искусственно создавать обостренную атмосферу. Тем более что ее в столице и других крупных городах страны и в самом деле не существует. Напряженный трудовой ритм характерен для заводов, сельскохозяйственных предприятий, школ и учебных заведений. Магазины и лавки полны разнообразных товаров. В кинотеатрах демонстрируются фильмы многих стран мира. Большой популярностью пользуются картины советских мастеров экрана.

Тем не менее неприкрытая агрессия против молодой на-

родной республики продолжается. Вооруженные до зубов банды душманов пересекают границы Афганистана. Они стремятся осесть в труднодоступных горных районах, откуда совершают кровавые ночные набеги на близлежащие села и даже города. Понимая, что в открытом бою им никогда не одолеть афганскую народную армию, которая пользуется поддержкой всего трудового народа, главари душманов, как правило, прошедшие специальную подготовку по технике совершения террористических актов, пытаются вербовать себе агентуру среди преступных элементов, бывших помещиков, деревенских богатеев, одним словом, среди тех, кому Апрельская революция — кость в горле.

Не будь планомерного, постоянного, хорошо отлаженного и щедро финансируемого иностранного вмешательства во внутренние дела Афганистана, с душманами было бы давно покончено. Они лишены какой бы то ни было прочной социальной опоры в новом обществе, рожденном в стране Апрельской революцией 1978 года. Их существование необходимо лишь тем, кто мечтает начать иностранную военную интервенцию в стране. Любителей таких авантюр отрезвляет только присутствие в Афганистане ограниченного количества советских войск, защищающих здесь интересы лучших сынов и дочерей афганского народа.

Мы хорошо понимаем, что одним фильмом темы не исчерпать, но мы и не пытаемся взять всеобъемлющий эпический ее ракурс. Напротив — сосредоточиваем внимание на отдельных эпизодах из жизни военного госпиталя, однако через эти частицы бытия стремимся отразить охватывающий буквально все сферы жизни процесс строительства нового общества на афганской земле. В образах афганских друзей Платонова: доктора Сухейли («хозяйка операционной» — так ласково называют ее советские и афганские коллеги), докторов Азиза, заместителя начальника госпиталя подполковника Джамали, подполковника Лахути, в их конкретных делах и поступках раскроются устремления афганского народа, освещенные идеями Апрельской революции.

Мы счастливы, что главными героями нашей картины стали представители новой, революционной интеллигенции Афганистана. Это прекрасные, благородные и самоотверженные люди. Они на любых постах, доверенных им партией, трудятся на благо своего горячо любимого народа, своей родины.

В то же время картина покажет и тех, кто с оружием в руках выступает против народной власти. Это не только закоренелые бандиты-душманы, среди противников революции немало обманутых, вчерашних забитых и темных крестьян, плохо представляющих себе, что происходит не только в мире, но и в их собственной стране. Это следствие вековой отсталости, почти поголовной неграмотности, невежества и бесправия, в котором дехкан и кочевников на протяжении веков стремились держать из поколения в поколение некоторые вожди племен и реакционная феодальная знать.

Вот и «басмачонок» — один из пациентов Олега Сергеевича Платонова, находящийся после операции на излечении в одной из спецпалат госпиталя, — рассказывает, что к ним в деревню пришли вооруженные люди, дали ему винтовку и сказали, что он должен воевать против республики, иначе его убьют.

— Спроси-ка его, что такое республика? — просит переводчицу Фариду Олег Сергеевич.

Фарида перевела. «Басмачонок» молчит.

— Спроси еще раз, — настаивает Платонов, — что такое республика? Это какой-нибудь человек? Город? Страна?

«Басмачонок» что-то тихо говорит.

— Он не знает, — переводит Фарида.

Именно неоднородность противной стороны, где рядом с убежденными врагами республики люди, втянутые в борьбу обманом, неспособные еще осознать истинную суть происходящего, и заставила с особой остротой поставить в картине проблему революционного гуманизма.

Пожалуй, одно из наиболее важных в этом смысле звеньев идейной структуры фильма — спор Платонова с доктором Азизом. Азиз с трудом может принять ту очевидную для Платонова истину, что именно великодушие, а не ненависть и месть по отношению к поверженным врагам должно стать основой, питательной средой для формирующейся и закаляющейся в борьбе новой общественной морали. Разумеется, следует помнить, что у такого вот Азиза душманы могли предать мученической смерти мать, жену, отца, маленьких детей. Не каждый способен решительно, сразу поставить интересы революции выше собственного горя. К таким людям, которые сумели подняться над своей бедой, всецело отдаться служению народному делу, в нашем фильме принадлежат доктор Сухейли, ее друг подполковник Лахути...

— У ваших героев есть реальные прототипы?

— В фильме мало что пришлось домысливать. У каждого из героев, действительно, имеются свои жизненные прототипы. Иногда в целях художественной типизации мы, разумеется, позволяем себе соединять какие-то характерные детали разных биографий, но чаще всего к этому прибегать не приходится. Пожалуй, это один из самых документальных художественных фильмов,

который мне пришлось снимать.

К примеру, мы встречались с подполковником афганской армии, который повсюду ездит со своей дочерью, как и наш герой Лахути. И причина та же — душманы вырезали всю его семью: жену, пятерых детей, стариков-родителей. Чудом уцелела дочка.

Мы знаем замечательную, интеллигентную женщину, у которой, как и у доктора Сухейли, муж и сын погибли в застенках Амина. Но несмотря на пережитую трагедию, она полна стремления отдать все свои силы и знания родному народу, революции.

Как известно, все сравнения хромают. Но думается мне, что народная революция всегда катализатор светлых, замечательных качеств в душе человека и, конечно, в душе интеллигента, вышедшего из самых глубин народа. Встречаясь с прототипами наших героев, мы не могли не вспомнить о многих и многих русских интеллигентах, революционерах-ленинцах, принимавших активнейшее участие в Великой Октябрьской революции. Разные времена, разные социальные, экономические, политические, наконец, национальные и этнографические особенности, но важна суть, объединяющая созидательную деятельность интеллигентов, преданных своему народу, идеалам марксизма-ленинизма.

— *Мы много говорили о теме вашего будущего фильма, о его проблематике. Интересно было бы узнать и о жанровой его принадлежности Ведь, насколько я понял из нашей беседы, «Жаркое лето в Кабуле» будет в значительной степени отличаться от остросюжетных картин, принесших вам известность?*

— За годы работы в кинематографе я поставил четырнадцать художественных и двадцать документальных лент. Не могу похвастаться неколебимой преданностью какому-то одному киножанру. Я работал над комедийными, музыкальными, приключенческими, лирико-драматическими и поэтическими картинами. Но критики, видимо, справедливо отмечают известное единство приемов, приверженность законам приключенческого фильма, свойственные таким моим лентам, как «Чрезвычайный комиссар», «Седьмая пуля», «Телохранитель».

Очевидно, эти формы позволяли с большей эффективностью выразить занимавшие меня идеи и мысли.

Нынешний фильм я склонен отнести к жанру психологического исследования, хотя и в кадре, и «за кадром» бушует немало страстей, вроде бы не располагающих к мерному, спокойному исследованию кровно задевающих нас проблем. Скажу также, что в формах, заданных самой стилистикой литературной первоосновы, мне еще работать не приходилось. Новизна поиска в определенной степени усиливает ту творческую энергию, с которой я приступил к постановке фильма «Жаркое лето в Кабуле». Жанровое решение, естественно, наложит свой отпечаток и на изобразительную стилистику новой работы, на ее музыкальное решение. Картину снимает оператор Юрий Клименко, художник фильма Шавкат Абдусаламов, композитор Эдуард Артемьев.

Нельзя не сказать в заключение о той неоценимой помощи, которую оказывают нам афганские кинематографисты. Особенно хочется отметить моего главного помощника, второго режиссера фильма — выпускника ВГИКа Вали Латифи, одновременно исполняющего одну из ролей в картине. Уважение и доверие — на этой основе строятся отношения с афганскими актерами, операторами, прочими участниками съемочной группы, для которых работа над фильмом «Жаркое лето в Кабуле» стала их кровным и чрезвычайно ответственным делом, служением революции.

Хочется верить, что наши совместные усилия принесут добрые плоды.

Евгений Ташков

Перечитывая Достоевского

Мы говорим обычно: я читал. А было это двадцать-тридцать лет тому назад, и воспоминания наши практически равны нулю. Ты или забыл прежние ощущения, или сегодня они уже другие. Перечитывая, понимаешь глубже, обнаруживаешь незамеченное. А бывает и негативный опыт — в известном романе находишь странную неумелость, когда одна глава посвящена эпохе, другая — действию, третья — характерам, ничто не стыкуется, распадается художественная ткань. Впечатления от ранее прочитанного требуют постоянной корректировки. Нельзя оценивать по памяти, она подводит. Но дело не только в этом. Время —

вот главный коррелят произведения.

Роман Достоевского «Подросток» я читал в последний раз перед экзаменами за десятый класс. Когда мне предложили его ставить и я прочел роман заново, то первое мое ощущение было: зачем сейчас? Перечитал еще раз. И забрезжил свет. Понял: что-то в нем необыкновенно тревожит. Я постепенно открывал в романе удивительное — проблемы его еще более актуальны, чем были сто лет назад. Достоевский затронул те больные вопросы, которые стоят сегодня перед человечеством во весь рост. Это предпоследний его роман, он написан за пять лет до смерти, это роман, который ставит перед людьми глобальные философские вопросы.

Поняв это, я получил возможность с самого начала подумать о зрителе, о его восприятии. Ведь если бы я сначала был в восторге, я не увидел бы того зрителя, для которого роман мог оказаться перелистыванием старых страниц, «шелестом пергамента». И тогда фильм был бы заранее обречен.

Я всегда пытаюсь не забывать, с кем веду диалог. Я понимаю, что зритель разный. Его интеллектуальный и эмоциональный уровень бывает очень высок, но это не абсолютное правило. И хотя я обычно ориентируюсь на серьезного зрителя, у Достоевского — своя особая высота.

Я понял, что в процессе работы над сценарием мне предстоит невероятная задача. Предстоит сначала как бы упростить Достоевского, чтобы затем поднять уровень пересказа и донести его мысли в полном объеме. Необходимо найти общий язык со зрителем и говорить на этом общем языке. Я об этом серьезно думал и думаю. Полагаю, что такая работа продолжится и на съемочной площадке.

Отношения литературного текста и кинопленки вообще сложны. Законченность сценария как литературного труда, готового к экранизации, — явление крайне редкое. И здесь ничего нет обидного для сценариста. Обычно сценарист пишет, а режиссер расхлебывает. Ибо перевести писаное слово на наш киноязык, суконный еще язык, чрезвычайно сложно, подчас невозможно. Компоненты киноязыка неадекватны слову. Скажем, в сценарии Г. Пожениана «Жажда» были фразы типа «весла бессильно упали в воду». Причем ясно, что вся эмоциональная сила здесь в слове «бессильно». Но весла на экране не могут упасть бессильно. Довженко в своем сценарии писал: «Могучий конь ударил копытом по груди земли». А на съемках понял, что «грудь земли» снять очень не просто.

Слово Достоевского для экрана особенно трудно. Роман «Подросток» — рассказ от первого лица. Когда в кино возникает откровенный комментатор, это, по-моему, ошибка: субъективность и личностность его не равна литературной, он все равно невольно превращается в лектора, стороннего наблюдателя. Разрушается иллюзия соучастия, сопереживания, необходимая в кино, и мы чувствуем себя как бы в музее, где нам рассказывают о том, что было сто лет назад и к нам прямого отношения не имеет. Да и актеры в этом случае превращаются в иллюстраторов. Игра теряет свой смысл (я не видел, правда, итальянский телевизионный фильм «Леонардо да Винчи», о котором все говорят, что комментатор в нем не разрушает действия).

Как же надо было поступать в этом случае?

На протяжении ряда лет в критике можно было встретить представление о Достоевском как о человеке злом, больном, мрачно копающемся в тайниках людских душ.

К мнениям критиков подчас привыкают и смотрят на автора «чужими» глазами. Я же думаю, что Достоевский — писатель не только мощного интеллекта и художественного гения, но и человек удивительно трогательный, добрый, с тонким чувством юмора. Я берусь за экранизацию «Подростка» именно для того, чтобы доказать такую точку зрения.

Для меня важно при прочтении литературного текста понятие «фраза-ключ», которая открывает концепцию, образ вещи и, если она найдена правильно, ею раскрываются все сцены, а не только некоторые. Иначе это уже не ключ, а «фомка» и текст будет не раскрыт, а взломан. Я смотрел несколько постановок «Бесприданницы» и считаю, что пьеса еще не была поставлена, ибо, как правило, ориентировались, очевидно, на фразу Ларисы: «Я стала очень чутка и впечатлительна». О, тут есть чем поживиться: она так чутка и впечатлительна! Но ведь есть же долгий разговор Кнурова и Вожеватова о том, что Лариса — бриллиант, которому оправа нужна, ювелир нужен, и с такой девицей в Париж бы махнуть. А за этим стоит другой образ — простушка, прелестная непорочная девчонка с ямочками на щеках. Мужики вьются вокруг, мать торгует ею, а она ничего не понимает. Фраза «Я стала очень чутка и впечатлительна» звучит у автора иронически, это еще чужая фраза. А вот когда в финале Лариса осознала, что она вещь, тогда и проступает трагедия.

Достоевский сложнее Островского. Он, может быть, сложнее всех русских писателей, исключая Пушкина. Философия Достоевского утоплена в событиях, в характерах, эпохе глубоко. Но он — не бытописатель. Роман можно прочесть как пестрый калейдоскоп событий 70-х годов XIX века. Но

быт у Достоевского лишь обозначен, дан в виде знаков. Скажем, герои начинают пить чай, а потом автор на протяжении долгой диалогической сцены нигде к этому не возвращается. Поэтому на экране привязанность событий к физическому действию — обманная правда. Чем дальше от бытописательства, тем ближе к автору. И все же, читая, ты видишь поначалу лишь событийную сцену, а в ней-то как раз и философия автора.

У Монтеня есть такое рассуждение: если вы заходите в комнату и видите мужчин, серьезно беседующих о философских вещах, бегите прочь — философия здесь не ночевала; философия — наука игривая. Монтень имел в виду, что философия — не просто созерцательна, она глубоко жизненна.

То же можно сказать и о философии Достоевского. Его размышления — не просто отточенные сентенции, они встают из романа как лицо жизни.

Достоевского как автора-идеолога часто искали в его персонажах и становились в тупик, ибо Достоевский че равен ни одному своему персонажу. Все события и все персонажи романа — его идея. В романе «Подросток» идей множество, и все они чрезвычайно актуальны сегодня. Но самое главное все же — это соотношение материального и духовного.

Отношение к деньгам возведено в романе Достоевского в философский ранг. Идея денег «свирепо теплится» в умах героев. Каждый из них воплощает эту идею в поступки: Версилов и Ламберт, Аркадий и Стебельков. И в зависимости от воплощения вырисовывается лицо человеческое или пошлая рожа. Здесь каждый вычислен по этой идее, словно в таблице Менделеева. Каждый имеет свое место. И чем дальше от корысти, тем больше света в глазах.

Идея денег, материального обогащения всегда присутствует в человеческом обществе как закваска. Это серьезнейшая проблема и в наши дни. Деньги всегда были и есть искушение души. Я знаю талантливых художников, которые ринулись в искусство заведомо низкосортное, чтобы заработать много денег, обрести независимость, а затем уже сказать нечто. А когда пришло время «сказать», оказалось, что сказать нечего. Произошла подмена интересов, потеря души. Это и есть старинное «продал душу дьяволу».

Я давно думал о фильме, где сюжет был бы любым, а фоном все время шли бытовые разговоры-обрывки о деньгах: что сколько стоит, за сколько купил, сколько остался должен и так далее. Получались бы своеобразные ножницы параллельных звуковых рядов. Достоевский вносит разговоры о деньгах в ткань романа и строит как философскую концепцию. Из соотношения материального и духовного в романе всплывает его главная проблема — соотношение добра и зла.

Роман «Подросток» — это проповедь добра. Нравственности против вседозволенности. Чести против бесчестия. Благородства против пошлости.

Этот пафос романа остроактуален. Ведь прогресс не однозначен. В свое время русский философ Федоров говорил: прогресс — это уничтожение опыта отца и потому понятие безнравственное. Можно убрать из этой фразы трагедийную категоричность (я, конечно, не призываю вернуться в пещеру), но тревога все же существует.

Мы в нашем неудержимом движении вперед иногда теряем те нравственные понятия, которые должны быть незыблемыми, живем без содрогания от чужого горя; аморальные поступки, от которых должен идти мороз по коже, подчас обсуждаем вяло, со стороны. Чтобы вспомнить понятие «честь», надо заглядывать в словарь Даля. Мы смотрим вперед, но забываем, как зовут деда, о прадеде как бы нелепо и помнить. В нас теряется чувство отчего дома. А это — внутренняя трагедия, потеря духовных корней, бесплодность «перекати-поля».

В нашем тревожном мире, где столько глобальных проблем, где загрязнение экологической среды привело к изменению в генах и рост неполноценных детей может приобрести массовый характер, где самое существование человеческого общества, мира людей поставлено под угрозу атомной катастрофы, под угрозу взрыва, — в таком мире от духовной и нравственной высоты нашей зависит многое. Роман Достоевского «Подросток» — это зеркало, которое обращает наш взгляд к истокам человеческой культуры, к нетленным понятиям о чести, достоинстве, отзывчивости, добрс.

Роман назван «Подросток». Между тем на первый взгляд здесь кроется какая-то погрешность, авторская рассеянность. В самом деле, герою романа Аркадию Долгорукому — двадцать первый год. Он окончил полный курс гимназии и как бы «доведен» до университета, но пока что решает другие проблемы. А ведь сто лет назад люди созревали гораздо раньше. Университеты оканчивали в девятнадцать лет. Добролюбов в двадцать пять уже умер. Подросток — это четырнадцать лет, но никак не двадцать.

Достоевский словно предвидел проблему нашего времени — позднюю инфантильность молодых людей, подростковость, невзрослость, несамостоятельность.

Я родом из крестьян. Помню сам, и мать мне рассказывала, что прежде мальчик с шести лет приучался к самостоятельному труду, он наблюдал, как

работают взрослые, в девять лет мог свободно запрягать лошадь, а в двенадцать один, самостоятельно поехать в лес за дровами. Сегодня же двадцать лет — это действительно возраст подростка.

Достоевский специально доводит героя до такого возраста, когда его невозможно считать подростком, да и не считали, судя просто по тем местам, где его принимают по его поступкам. И в этом странность его положения. Это художественный ход, который автор придумал и на который надо было решиться, чтобы проблемы романа глаголились устами подростка, существа чистого, неиспорченного, и вместе с тем были взрослыми проблемами, не просто подростковыми, которые с возрастом уходят.

Роль подростка требует чрезвычайно сложного амплуа. Трудно даже вспомнить актеров с подобной палитрой. Пожалуй, Жерар Филип. Или Андрей Попов в «Шведской спичке». С одной стороны — это герой, но герой-неврастеник. Натура бешеного темперамента. И при этом, что самая большая сложность, — простак. В прообразе подростка — Кандид простодушный. Он не правдоискатель типа доктора Львова у Чехова, чье правдоискательство — просто душевная ограниченность. Он, как ребенок в «Голом короле», наивно и удивленно тычет пальцем в проблему. Он трогательный, честный, по-хорошему смешной. Достоевский пишет о нем, что он краснощекий, с его лица пышет здоровьем и на лице все написано. Он не умеет таиться, интриговать, некоторые говорят о нем даже: олух, дурак. Он хочет быть поскорее взрослым, поэтому часто впадает в мрачность. Когда сердится — удивляется, и чем больше сердится, тем больше удивляется. Это наивное сердце. Он не потерял способности удивляться — это черта художника, поэтому он и стал писателем. Ведь роман написан от его лица. Это записки о событиях, потрясших подростка, — таков художественный прием Достоевского. Роль подростка в фильме будет играть Андрей Ташков. Многое я в нем вижу, многое предстоит еще найти в процессе работы.

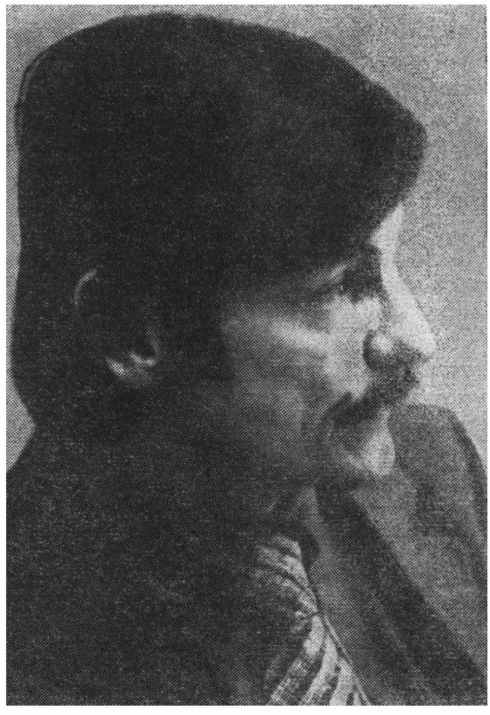
В романе Достоевского есть еще одна главная роль, от исполнения которой зависит правильное звучание всей вещи. Это отец подростка Версилов, один из главных идеологов романа. Имя актера на эту роль называю с любовью и верой — Олег Басилашвили. Это актер многогранный и внутренне сложный, как и роль Версилова. В нем есть неуловимое отрицательное обаяние, смутное ощущение душевной двуплановости, двойничества, столь характерное для Версилова. Я надеюсь, что эта роль станет счастливым подарком для нас обоих, ибо полагаю, что при всей известности Басилашвили в нем еще есть нераскрытое, и льщу себя надеждой открыть новые грани его таланта.

О проблеме экранизации классики обычно говорят и дискутируют, сводя спор к двум позициям. Первая утверждает, что, берясь за классику, не надо забывать, что она гениальна, что твой режиссерский талант ей не равен, а значит, следует скрупулезно переносить все, что сказал гений. Вторая отстаивает право художника на интерпретацию, на собственный взгляд, на пользование классиком как поводом для своих размышлений («а вот, кстати, и Достоевский со своим романом, он и осветит мои тревоги»). Это как два взгляда: снизу, с подножия горы Арарат, в экстазе и потрясении мощью махины, и сверху, с высоты птичьего полета. Оба взгляда мне представляются одинаково неверными и несостоятельными. Одинаково оскорбительными и обреченными.

И пусть не посчитают мои слова зазнайством — нужно внутренне созреть и встать вровень с автором. Не выше и не ниже, а вровень, когда ты уже не знаешь, где он, а где ты. Иначе ты не имеешь права на экранизацию. Иначе она обернется одной из двух главных бед кинематографических версий любого литературного произведения — иллюстративностью или сторонней, на бегу схваченной концептуальностью.

Валентин Распутин считает, что фильм «Уроки французского» сильнее рассказа. Я говорю об этом отнюдь не из хвастовства, а чтобы продолжить его мысль. Далее писатель пояснял: но это естественно, вам же было легче, кино имеет дополнительные компоненты воздействия по сравнению с литературой — живого актера, живое слово, интонацию. Вот мнение крупного нашего писателя о соотношении языка литературы и языка кино. Может быть, действительно в кино не только нет невозможного, но нам даже легче. Просто мы еще не волшебники.

Интервью вела Л. Донец



А. Тарковский

М. Зак

Режиссура как искусство

Традиционное представление о кино, которое невольно, в силу своих технических особенностей, призвано быть копиистом самой действительности, — это представление подвергается проверке. Набор сердитых режиссерских реплик, вроде «псевдодокументальность», «бесформенное жизнеподобие», «унылый дубликат будничного действия», может быть легко увеличен. В них различим полемический протест. Он направлен против потока ремесленных поделок, чьи изготовители уповают на внешнюю похожесть кадров на быт и реальность. Справедливо замечание В. Шкловского на этот счет: «...немое кино самою условностью своей техники заставляло авторов не столько копировать, сколько создавать»[1]. Как известно, обогащение технического арсенала не упрощает, но усложняет задачу превращения кино в искусство. Этот парадокс нашел отражение в экранной практике.

Опрометчивым было бы считать, что кино, сильное своей фотографической природой, иллюзорно похожее на реальность, готово отказаться от жизнеподобия. В то же время некоторые режиссерские искания могут быть прослежены вплоть до спора, начатого на заре кинематографа Люмьером и Мельесом. Давно ясно: природа киноискусства включает оба начала, питаемые натурой и воображением. Они переплетаются в творческом сознании, побуждая одних видеть преимущества кино в широко понятом документализме, других — опираться на преображающие свойства экрана.

Вот два фильма и по одному кадру из них.

Вдоль парапета московского путепровода, что идет под площадью Маяковского, ходит девочка с сумкой на длинном ремне. План длится, и мы успеваем рассмотреть детскую чистоту ее лица и понять, что она кого-то ждет с плохо скрываемым нетерпением, не по-детски волнуясь. Этот план хроникален. Вместе с тем кадр с девочкой — художественный портрет современницы, снятый на фоне низвергающегося транспортного потока. Портрет по-

В статье использованы фрагменты из книги «Фильмы Тарковского», которая готовится к печати в ВБПК Союза кинематографистов СССР.

[1] Шкловский В. За 40 лет. М., 1965, с. 234.

своему завершен, будто вставлен в рамку большого города. Здесь действует давно известная магия кинематографа, способного перенести частицу реальности на экран, по пути превратив ее в «перл создания». М. Ромм просил показывать ему этот кадр с девочкой перед демонстрацией очередного материала для фильма «Мир сегодня» («И все-таки я верю...») — как камертон человечности.

И другой план: в открытом море люди, заполнившие лодки и яхты, ждут появления теплохода. Кадр снят в павильоне, его искусственность демонстративна. Море из пластика, ночь имитирована с помощью цветных фильтров, дымовая шашка смягчила контуры туманом. На рассвете макет корабля с огоньками кают проплывает по экрану. Так Ф. Феллини в фильме «Амаркорд» вспомнил одно из впечатлений своего детства: население его родного городка, погрузившись в лодки, выплыло навстречу «Рексу», гордости тогдашней фашистской Италии. Искусственная взвинченность националистического восторга и естественная жажда зрелищ, дымка детской романтики и ирония умудренного жизнью художника и еще другое, непереводимое, волнующее подлинностью, сложилось вместе в этой откровенной павильонной съемке.

Два фильма столь разных режиссеров и эти два кадра разведены многим, прежде всего социальным материалом, лежащим в их основе. Они противоположны по методу съемок. Но если каким-либо прибором измерить насыщающую их образную силу, то ее уровень будет одинаково высок.

Не в этом ли заключен один из критериев оценки режиссерского искусства? Поиск таких критериев, на наш взгляд, представляется необходимым.

Хорошо известно, что коллективность художественного процесса в кино — великое преимущество этого рода искусства. Если только им не злоупотреблять. Как определить подлинную роль режиссера — не иерархическую, но творческую?

Благодаря съемочному процессу, казалось бы, имеется возможность прямо переносить на экран саму действительность. Но разве мало фильмов, в которых материальный мир, сфотографированный во всей своей достоверности, остается на экране «натюрмортом» — мертвой натурой, невзирая на передвижения камеры и чередование кадров? С каждым новым вкладом в технический арсенал кино увеличивается эта возможность репродуцирования красот природы, известных актерских лиц и плодов людского труда. И возрастают требования к художественному их освоению.

Фильм может основываться по преимуществу на сценарных коллизиях, быть литературным в своем существе. Или актерским. Воздействовать пластикой изображения, живописным строем кадров. Но он не может не быть режиссерским, если понимать под этим не изыск постановочных решений. Речь идет о творческом плане-замысле, который формирует в конечном итоге образную картину жизни, используя палитру выразительных средств экранного искусства.

Режиссеры разных поколений, говоря о своей профессии и ее главной особенности, сходятся на одном понятии.

«Замысел постановки возникает не из перебирания связкой готовых ключей — кинематографических приемов... Это путешествие в еще неведомый мир, который нужно узнать не только логикой познания, но и ощущением, вкусом, запахом. Услышать общий гул этого мира...» (Г. Козинцев)[2].

«Кинорежиссура начинается не в момент обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы... Кинематографист, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером» (А. Тарковский)[3].

---

[2] Искусство кино, 1981, № 10, с. 122
[3] Вопросы киноискусства. М., 1967, № 10, с. 79.

Эта статья монографического толка, в ней речь пойдет о фильмах одного мастера, но начали мы ее с повторения неких старых истин общего порядка, чья актуальность вряд ли может быть подвергнута сомнению. Отнесение кинорежиссуры к разряду творческих профессий требует нынче если не доказательств, то во всяком случае конкретных исследований. В этих целях следует попытататься расширить понятие плана-замысла, связав его не только с отдельно взятым фильмом, но и с целостной родословной художника. Думается, что такая методика может оказаться небесполезной, особенно тогда, когда есть надежда увидеть, как общие закономерности режиссерского искусства преломляются в судьбе одного мастера.

За двадцать лет работы в кино он поставил пять фильмов. Можно написать иначе: «Всего пять...» По стандартным меркам это немного. Впрочем, В. Шукшин, учившийся с А. Тарковским в одной вгиковской мастерской — в мастерской М. Ромма, тоже поставил пять фильмов. Но одновременно снимался как актер, писал рассказы и пьесы. В любом случае нелегко измерить объем творчества.

Ясно одно: для Тарковского фильм открывается замыслом. Его реализация, порой длительная, сопряженная с нелегкими поисками, занимает весь остальной путь фильма, вплоть до выхода на экраны. Замысел, принявший форму кинематографических образов, становится достоянием публики. Вот тут начинаются неожиданности и сложности...

Споры и дискуссии в конечном итоге упираются в главный вопрос: понятны ли эти фильмы всей зрительской массе или предназначены для части публики, наиболее подготовленной? Когда задают подобные вопросы, то социологи, мыслящие обобщенными категориями, сводят их к конфликту между «массовым» и «элитарным» искусством.

Кто хотел бы доказать ограниченность аудитории фильмов Тарковского, оперируют цифрами текущего проката: и впрямь эти цифры не выглядят внушительными. Оппоненты тоже обращаются к прокатным данным, но берут их за гораздо более длительные сроки, доказывая, что фильмы Тарковского постепенно набирают свою аудиторию, годами демонстрируясь на экранах.

Начиная с «Иванова детства», масштаб дарования Тарковского не подвергался сомнению ни критиками, ни внимательными зрителями. Что, однако, не упростило взаимоотношений режиссера с теми и другими. Суждения пристрастные, иногда даже слишком, нередко высказанные в тоне, не оставляющем надежды на апелляцию, значительно увеличили его творческие, впрочем, и не только творческие перегрузки.

Экран, на котором демонстрируются его фильмы, похож на открытую любому взгляду лабораторию режиссуры. Открытую, в том числе для критики, в прямом смысле: они, фильмы, дают для этого материал.

На профессиональном уровне работы Тарковского нередко подводили под общие определения: «поэтическое кино», «авторское кино», «интеллектуальный кинематограф»... Между тем его творчество с трудом поддается классификации. Обычно так бывает, когда художник движется внутри общего кинематографического потока, оставаясь самим собой, со всеми своими достоинствами и недостатками. Это вовсе не означает, что к нему надо подходить с иными критериями оценок. Напротив, речь идет о диалектике связей между объединяющим многих процессом и тем, что именуется творческой индивидуальностью. Или проще — личностью, чья цена в искусстве хорошо известна.

Перейдя от общего процесса к конкретным результатам, скажем, что среди его фильмов нет проходных или случайных. Далеко не каждый режиссер, включенный в производственный цикл киностудии, способен выдержать такой качественный уровень, не давая себе послабления и роздыха. Тарковский занимает здесь принципиальную позицию.

Что касается существа его фильмов, круга затронутых в них проблем, всего того, что можно назвать целостным планом-замыслом, то, очевидно, в первую очередь следует выделить историзм творческого мышления. Режиссер историчен в своих обращениях

«Иваново детство». Иван — Н. Бурляев

к любому жизненному материалу, не исключая фантастического, находя в нем истоки материальной и духовной культуры, а также опыт мировой художественной мысли. С помощью языка киноискусства, подчас весьма сложного, он стремится этот глубинный поиск вывести на поверхность, включить в социальный контекст наших дней.

«В историческом аспекте фильм хочется сделать так, как если бы мы рассказывали о нашем современнике»[4], — эта мысль, высказанная им в период подготовки «Андрея Рублева», может служить и более широким определением, справедливым для остальных его работ.

Бывает так, что один-два ярких кадра, вроде «вечного кружения» берез в «Летят журавли», становятся эмблемой картины, ее поэтическим заголовком. Вспоминая картину, чаще говорят об этих кадрах, снятых поразительной камерой С. Урусевского: пуля попала в Бориса и, падая, он увидел в вышине, как кружатся верхушки деревьев. Березовая роща есть и в первом фильме Тарковского «Иваново детство», но роща другая, исполненная неживой красоты — «выморочная». Это слово появилось в записках режиссера и оттуда перекочевало в статьи критиков, заметивших, что из тех же белых бревен, тронутых чернью, сложены накаты землянок; траурный цвет войны проник в черно-белые кадры. Охотно вспоминают, как лошади едят яблоки на прибрежном песке. И все же поэтический ключ к разгадке фильма содержался не только в этих кадрах и фрагментах, снятых В. Юсовым и наделенных особой пластической красотой.

Надо вспомнить лица людей. Лицо Коли Бурляева, прожившего на экране судьбу Ивана. Юный разведчик, он нисколько не был похож на уже бывших в кино своих сверстников, кто мальчишески лихо действовал в приключенческих сюжетах. Можно только подивиться: откуда взялась в глазах московского школьника эта мрачноватая глубина, в которой тонут шипящий след ракеты и огонь коптилки? Интонации голоса, легко срывающегося в крик. Общая «нервенность», как он сам говорит о себе. Иван не старше своего возраста. Выпросив у взрослых кинжал, играет в войну. Странная эта игра: перед ним возникают образы матери, лежащей девочки, надпись: «...через час нас поведут убивать»; он подкрадывается к висящей немецкой шинели, замахивается, дрожит и плачет. Игра похожа на «плач Ивана» по убиенным...

Традиции литературных и экранных Гаврò-

[4] Сб: Когда фильм окончен М., 1964, с 170.

шей были оставлены за ненадобностью. Взяты были иные традиции.

«Меня больше интересуют характеры внешне статичные, а внутренне напряженные энергией овладевшей ими страсти... В силу такого рода пристрастий я и люблю Ф. М. Достоевского.

Иван из прочитанного мною рассказа принадлежал к их числу» [5].

Родословная фильма может объяснять, как трагизм войны, взывающий к эпическим масштабам, оказался заключен в фигуре мальчика с торчащими лопатками. Метод художественной концентрации в первую очередь близок поэтическому началу фильма, а не только кадры, наделенные символикой и аллегорией, вроде могильного креста в столбе света, храма под артобстрелом или мертвого дерева на белом песке. К. Симонов заметил: «...символика обрастает назойливыми красивостями» [6]. И он же назвал фильм «трагической поэмой», высоко оценив первую работу режиссера.

После выхода «Иванова детства» заговорили о «поэтическом кинематографе» Тарковского. Он сам дал тому повод. «Мы соединяли в фильме эпизод с эпизодом, исходя из поэтических ассоциаций» [7].

Это не значило, что монтажные фразы впрямую рифмовались на экране. Поэтическое начало извлекалось из замысла: взять судьбу ребенка, затерявшегося в миллионных жертвах фашизма, и ею поверить всю войну. От дней безоблачного детства до хроникальных съемок поверженного рейхстага. В столкновении, в контрасте этих масштабов, наложенных друг на друга, и заключено то, что К. Симонов назвал «трагической поэмой».

Замысел реализовался в композиции, включившей в себя на равных образы, рожденные сознанием ребенка — «сны» Ивана, — и подлинные картины войны. Композицией управляла не одна режиссерская воля, но и характеры, воссозданные в фильме.

О капитане Холине вспоминают гораздо реже, как и о других персонажах фильма. Образ Ивана словно поглотил их. А ведь и Холин — тоже проекция войны на характер человека. Он полностью разделил судьбу главного героя. Когда в финале неожиданно прозвучит его голос, наложенный на кадры разрушенного Берлина, ему ответят: «...погоди, ты ведь убит».

В этой актерской работе талантливого В. Зубкова, едва ли не лучшей в его жизни, угадан по-своему исторический характер, взятый на сломе времени. Опытный и умелый дивизионный разведчик, Холин озорует, насмешничает, дружит с Иваном, и не поймешь, кто из них старше. Жестокий фронтовой опыт тщательно упрятан, а на поверхности остались вроде знакомые, вполне штатские, мирные черты не очень дисциплинированного человека. Кадры прогулки Холина в роще с медсестрой Машей и поцелуй, снятый из траншеи, когда девушка зависла на его руках над ямой, — эти кадры запомнились благодаря непривычному ракурсу и лирической ноте, неожиданной в трагической партитуре фильма.

Человеческая среда в фильмах Тарковского слагается не совсем привычно, как иногда бывает: вот центральные образы, персонажи второго плана, массовые сцены. Люди у него находятся в состоянии «диалога». Не просто разговорного, когда обмениваются репликами, но такого, когда вместе со словом взаимодействуют характеры, облик персонажей, манера поведения, наконец, биографии. Здесь виден след традиций, частью литературных, а частью зрелищных, живописных, даже картинных, если иметь в виду многофигурные живописные полотна. В «Андрее Рублеве» это скажется еще более явно, хотя ни «васнецовского», ни «суриковского» там нет; режиссер заранее старался избежать музейных повторений и подражаний. Речь идет о другом — об актерском психологизме и зрелищной пластике, о воссоединении их в едином контуре образа. Таков Иван, чей образ поделен на «сны» и «явь», разный там и тут, и все-таки единый как характер, спроектированный войной. Или Маша: ее образ складывался во многом изобразительно: в рассказе В. Богомолова она бело-

[5] Сб.: Когда фильм окончен, с. 141.
[6] Известия, 1962, 25 мая.
[7] Искусство кино, 1962, № 11, с. 83.

кура и голубоглаза, а в фильме дан «негатив богомоловской медсестры: брюнетка, карие глаза, мальчишеский торс»[8]. Увиденная в облике начинающей актрисы В. Малявиной незрелой и угловатой, она внесла в кадры тему, необходимую для своего диалога с Холиным: «незащищенность».

Своеобразный историзм фильма, проходя через композицию и характеры, выводился на поверхность в кадрах, где Иван перелистывал трофейный альбом и во весь экран впечатывались старинные немецкие гравюры с всадниками в латах. «Смотри, тоже народ топчут» — реплика поясняет, зачем понадобились эти графические листы. И в других своих фильмах Тарковский постоянно будет обращаться к фрескам, живописным полотнам, офортам, снимая их рядом с актерами, монтируя вместе нарисованные лица и пейзажи с живыми лицами и настоящей натурой. Правда, он больше не воспользуется репликами, которые подсказывают смысл такого монтажа, надеясь на самого зрителя, подводя его к мыслям, заложенным в рублевской «Троице» или в полотнах голландского мастера Брейгеля Старшего.

Фигуры войны, эти скачущие всадники в латах, застывшие на листах, через ряд кадров и сцен ходом режиссерской мысли стыковались со звуком: в блиндаже крутилась пластинка и пел Шаляпин. Аллегорический смысл этого контрапункта, прозвучавшего в графике и в человеческом голосе, прозрачно ясен. Русская культура вступала в поединок с чуждой, зловещей культурой нашествия. Тарковский попытался усложнить аллегорию. С пластинки доносится: «Не велят Маше за реченьку ходить...» Медсестру зовут Маша, а за речку готовится идти Иван — в очередной поиск. Поэзия русской песни, само ее название вторят кадрам, прямолинейно иллюстрируя их. Как и колокол, что подвешен в землянке над патефоном. В «Андрее Рублеве» лучшая новелла будет названа «Колокол». Прежде чем поплывет с экрана могучий басовый звук, мы увидим чудо его сотворения. Колокол в землянке вывешен в виде прямодушной исторической аллегории. Потом, осмысляя сделанное, режиссер придет к выводу, что кинематограф обязан опираться на собственные выразительные средства, вступая в сложные отношения с литературой и другими искусствами, но не одалживаясь у них. Вывод тоже принадлежит к разряду давних истин, но каждый добывает их по-своему, лучше, если на собственном опыте.

Новая работа Тарковского впрямую обращала его и к истории, и к материалу соседнего искусства — живописи. Но вот что любопытно: на разных этапах постановки «Андрея Рублева» видны следы как бы «тормозящих» сил, что препятствовали открытому и, казалось бы, естественному переходу истории — в историзм, а живописи — в мизансценировку кадров.

В сценарии был написан эпизод, где мужик, смастерив крылья, прыгал с колокольни и летел над землей. Увидев мир с высоты, он стремительно приближался к земле, упав, оставался недвижим. В фильме эпизод вынесен в самое начало, на место пролога — туда, где была Куликовская битва. Ее не сняли, это породило ряд упреков, частью обоснованных. В сценарии Куликовская битва выглядела как запев всему действию. В фильме пролог стал другим. Последовала еще одна замена: крылья за спиной человека сменил шар, нелепый, сшитый из дерюги и шкур, наполненный дымом. Со слов Тарковского, он попытался «разрушить пластический символ... разрушить «икарийский» комплекс эпизода»[9]. Легенда была воспринята как опасность, которую надо избежать. Миф столкнулся с реальностью, хотя то была реальность многовековой давности, сама похожая на легенду. Роль «летающего мужика» исполнил Н. Глазков, автор поэмы «Юность Рублева». Эпизод же снят у храма Покрова на Нерли.

С эпизода был снят внешний пафос, а истинный сохранен — в пропорциях знаменитого русского храма, подчеркнутых движениями камеры Юсова, в фигурах мужиков, маленьких

[8] Сб.: Когда фильм окончен, с. 168.

[9] Сб.: Вопросы киноискусства, 1967, № 10, с. 99.

с высоты, что бегут, ругаясь, к колокольне, рвут веревки, на которых держится шар, пытаясь воспротивиться бесовской затее; слышен пафос и в крике «Летю-у-у!!»: его обрывают съемка падения и застывший стоп-кадром кусок почвы.

Неспроста кадры вынесены в пролог. Дерзновенность и дикость, архитектурная вертикаль, увлекающая за собой взгляд, и антисимвол в виде лохматого шара. Эпизод программен. И все-таки случайно или намеренно, но в первой же роли на экране появился поэт...

«Нужно подходить к истории с точки зрения экономики, а не с точки зрения приключений цариц»[10], — писал в свое время В. Шкловский, когда по его сценарию режиссер Ю. Тарич ставил фильм «Крылья холопа», где также с колокольни прыгал мужик, зацепившись руками за подобия крыльев.

Тарковский подходил к истории с точки зрения художника. Его собственная постановочная цель — увидеть Древнюю Русь глазами современника, — совместилась со взглядом Рублева, что созерцает мир, находясь внутри кадров. В этом эффекте «двойного зрения» следует искать начало стиля фильма.

Камера следит за переплетом древесных корней, муравьи снуют по белым старческим ногам, в ручье скользнул ужик. От укусов пчел смешно вспухла физиономия инока. Кадры не безмолвны, внутри них идет спор Феофана Грека и Рублева о человеческом предназначении. Звучат фразы, давно отделившиеся от канонических текстов, вошедшие не только в церковный, но и в бытовой обиход.

Сначала — наблюдение, природа увидена так, словно на нее навели увеличительное стекло. И тут же, ответом на слова Феофана о тщете земной юдоли и напрасной жертве человека-бога, врывается в фильм зимняя Голгофа, воскрешенная рублевским «неистовым воображением», как сказано в сценарии. Летняя натура сменяется зимней, на экране возникает скорбная процессия с крестом, плывущим впереди, и крупно: Христос ест снег. Взгляд переведен в духовный взор. Такова смена внутри одной сцены двух художественных точек зрения.

Натура, природа и «неистовое воображение», ставшее видимым в кадрах крестного хода, резко столкнувшись, нарушили логику обычного киноповествования. Что усложнило восприятие фильма.

Во многом здесь корень вопроса. О соотношении исторического материала, его художественного изложения и зрительского восприятия. Материал далеко не прост: речь идет о творческом сознании, что пропускает сквозь себя время со всеми его особенностями и приметами. Отсюда проистекает режиссерский поиск, чьи результаты не всегда так доходчивы, как хотелось бы нам, зрителям.

«Андрей Рублев».
Андрей Рублев — А. Солоницын

[10] Советский экран, 1927, № 4, с. 2.

Сфера эмоционального не то чтобы обужена, но изменена. Судьба героя не дает богатого материала для переживаний, он сам занимает позицию, близкую к зрительской. Вместе с Рублевым, часто его глазами воспринимаем мы картины жизни и размышляем над ними.

Андрей Рублев и Феофан Грек находятся в состоянии «диалога». В чем его смысл? Он извлечен не из биографических фактов, которых почти нет, а из того, что сохранилось, — из иконописи.

В сценарии был эпизод, где Рублев прослеживал, как создавалась одна из икон Феофана Грека, мысленно снимая с нее краски, пока не обнажилась доска. Он пытался понять, что водило кистью художника, написавшего «суровый лик изверившегося в людях, всезнающего Спаса». Эпизод остался на бумаге, а смысл его перешел в спор, что ведут между собой два великих иконописца. История подвела итог этого спора. Гуманистическое начало, что наполняет собой религиозные сюжеты, и знаменитая «рублевская задумчивость», по определению Д. С. Лихачева, стали источником диалога между одним художником и другим, писавшим своих грозных, «изверившихся в людях» святых. По существу, это философский спор о вере. Не только в бога, но в человека.

Диалог Рублева с Феофаном Греком о любви к богу ли, к человеку продолжен: из реплик он переходит в характеры, затем — в событие, в мощную народную сцену языческого празднества, где торжествует земная, чувственная любовь, далекая от догм христианской морали. Ранее не исследованный кинематографом исторический слой открывается за этой сценой.

Гармония человеческих тел и природы достигнута благодаря киноживописи, где лес выглядит ожившим, заполненный огнями, соловьиными трелями, скользящими силуэтами, с обволакивающей прозрачностью лунного света и бликами костров на лицах. Мысль о красоте растворена в этих кадрах; лишенные этнографизма, они открывают перед зрителями не обрядовость, но поэзию народного празднества, празднества, стихийного и свободного.

Рублев входит в кадры и созерцая, и участвуя. Начиная с огненных язычков, что кинулись на подол его рясы, с поцелуя «мордовской Мадонны» и с крестовины, на которой мужики повязали Рублева, чернеца, чтоб не смотрел...

Ночь оканчивается трезвым, холодным утром, храпом спящих, скрипом люльки, петушиным криком. Набором прозаических деталей режиссер освобождает, как и в случае с «летающим мужиком», кадры от явной патетики, чтобы приблизить их к натуре. Но самый последний план вдруг наново отделяется от прозаического фона — будто взмахами рук уплывающей женщины «все дальше и дальше, и туман, поднимающийся с воды, прячет ее от преследователей». Читаем в сценарии и видим на экране.

Перепады, условно говоря, между поэзией и прозой придают кадрам свою динамику, столь необходимую для фильма с ослабленными сюжетными связями. Гуманистический мотив развернут в народное действо, сквозь которое проходит Рублев, минуя еще одну ступень познания. Внешне не меняясь, зрительно слившись с обликом актера А. Солоницына, герой движется от сцены к сцене в поисках «нравственного идеального варианта поведения»[11], со слов Тарковского.

Теперь о другой режиссерской задаче, обусловленной еще одним художественным пластом фильма, может быть, наиболее сложным, противоречивым, затрагивающим социальные основы бытия. Ибо сказано: «У князей вместо борьбы с погаными междоусобия, брат стал брату говорить: «Это мое и то мое тоже...» Строка из русского литературного памятника развернута в кадрах людской вражды. Они необходимы в плане историческом, потому что такова была реальность времени. Они оправданы в плане творческом, потому что образуют трагический слой, сквозь который проходит Рублев.

Когда Г. Козинцев поставит «Короля Лира»,

---

[11] Искусство кино. 1977. № 11. с. 98.

то в фигуре шута — с обритой головой на тощей шее — режиссеру и зрителю привидится узник концлагеря. Художественное сознание вбирает в себя трагические свидетельства давних времен и недавних, накладывая их друг на друга. Хронологические границы не размыты, в кадрах отпечаталась седая старина, но жестокость свершенного, почти нестерпимая, бередит память, что исчисляется не веками, но десятилетиями. «Ты в лагере смерти был? В Тростянце?» — вопрос Ивана из «Иванова детства» не остался без ответа и в «Рублеве».

Г. Козинцев писал в письме, делясь впечатлениями о фильме Тарковского: «Советская кинематография, с самого ее начала, не боялась снимать все, что способно вызвать гнев, если предмет этот гнева гнусен, враждебен народу. Вспомним черви в мясе (крупным планом) и выбитый глаз женщины в «Потемкине»[12].

Жаль, что это не было напечатано в дни выхода фильма. Письмо классика кино, очевидно, могло поколебать убежденность тех, кто предъявил режиссеру обвинение в эстетизации жестокости. Были и такие суждения.

Проблема в самом деле сложна...

Белый цвет открывал сцену дикой расправы — по прихоти великого князя — над зодчими. На белом аргамаке въезжает в реку князь Малый, встречая черного татарского всадника, чтобы указать его войску путь на Владимир, вотчину брата. В черно-белой картине цвет кажущийся, но тона разведены так резко, будто видишь его. Изображение впитывает в себя, как сырая штукатурка, контрасты века.

Невольно возникает мысль о фреске. Не подобно ли ей экранное полотно? Кадры выглядят как живописные фрагменты, нанесенные на плоскость. Внизу — татарская конница, идущая под стены на приступ. По бокам — мучения церковного ключаря, которого ордынцы пытают горящей смолой, и смерть молодого русского воина от сабельного удара. Вверху — фигура Феофана Грека, что оттуда, из-за последней черты взирает на поруганную землю. В центре — молящиеся в храме, в напрасном ожидании чуда.

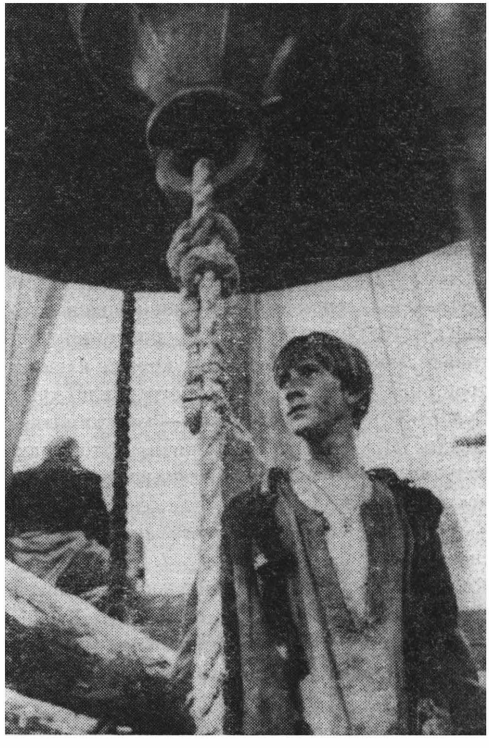
Как ни странно, в этой нарисованной застывшей композиции не нашлось места Рублеву. Что не случайно: он движется внутри нее, своим движением монтируя в единое целое кадры и фрагменты, детали и подробности картины.

«Если рассматривать огромную фреску, вплотную подойдя к ней, — замечает Тарковский, — то многие детали ее по вполне понятным причинам могут даже раздражать. Но в общей композиции деталь не существует как самодовлеющая... Фреска рассчитана на то, чтобы на нее смотрели издали» [13].

[12] Вопросы литературы, 1980, № 3, с. 147.

[13] Сб.: Луис Буньюэль. М., 1979, с. 69—79.

«Андрей Рублев». Бориска — Н. Бурляев



Изображение в кино рассматривается вплотную. С фреской его можно лишь сравнить, не больше. У него другие законы строения и другие координаты, развернутые не только в пространстве, но и во времени.

Важен весь путь развития образной мысли, что объединила на просторах фильма судьбу живописца и судьбы людские. Как сказано в том же письме Г. Козинцева: «Сильнее грязи, угнетения, жестокости — подвиг народного труда, вера в святость призвания человека, выражающего в искусстве идеалы народного самосознания»[14].

По существу, это и есть определение главного режиссерского замысла. Г. Козинцев связывает его с новеллой «Колокол». Но замысел о творческом начале, что коренится в народе, пророс сквозь всю картину. Открылся прологом с «летящим мужиком», отозвался в дерзкой скоморошьей прибаутке, растворился в языческой красоте народного празднества, оставил свой след на белом камне в линиях причудливых фигур, воплотился в «Колоколе».

Удивительная новелла. Технология литейного дела выглядит в ней как форма, которая вместила в себя поэтические традиции русского искусства и весь художественный материал, все образные мотивы, собранные за время съемок. Дождь, некогда остудивший тело скомороха, разгоряченное пляской, пошел вновь, гораздо сильней, размывая почву, обнажая глину, которую ищет Бориска. Зимняя Голгофа угадывается в сохранившихся языках снега и в беленых холстах, разостланных на траве. Движение камеры от корней к высокой древесной кроне повторяет вертикали храмов. Гул огня в литейных печах — как память о пожаре Владимира. Мужики, поднимающие колокол, придают кадрам ощущение «соборности», коллективности людских действий и помыслов, что составляет суть народных сцен.

...От последней тлеющей в костре головешки экран загорается цветом «Троицы». Режиссер идет в финале на эту символику, уверенный, что она оправдана и выстрадана, убежденный, что историческая натура, реальная и подчас жестокая, отразившись в широко расставленных глазах человека в рясе, обретет на экране красоту духовного подвига.

Однажды Тарковский написал: «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая естественно присуща кинематографу».

Суждение представляется излишне категоричным, тем более что оно не вполне отвечает практике режиссера.

«Сны» Ивана и «явь» его жизни — аллегория мира и войны. «Троица», чье изображение наплывает в финале «Рублева», — символ единения Руси. Парящая в воздухе над кроватью женщина (есть такой кадр в «Зеркале») — метафора любви: «Что с тобой, Мария?» — «Не удивляйся, это так понятно, я люблю тебя».

Цепь аллегорий, символов, метафор не прерывается в творчестве Тарковского. Они нужны ему как другая мера обобщения, более емкая, предназначенная для того, чтобы вместить исторический в своем размахе материал. Дело не в «поэтическом кино» (как обойтись без стихотворного ряда в «Зеркале»?), а в художественном качестве «фигур этого рода», в их направленности и смысловой необходимости.

Впрочем, Тарковский это понимает не хуже нас; продолжая свою мысль, он пишет: «Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии...»[15].

Если вернуться к «Зеркалу», то в нем одновременно есть нечто от «поэтического кино», отрицаемого режиссером, и от «кинематографической поэзии», им принимаемой.

Формула — «о времени и о себе» — взята в качестве образца для создания кинематографического произведения. Чтобы осуществить такой замысел, Тарковский использовал метод «внутреннего монолога», когда не только быв-

[14] Вопросы литературы, 1980, № 3, с. 147.

[15] Вопросы киноискусства, 1967, № 10, с. 85—86.

шее в действительности, но и воображаемое, то, что происходит в сознании, переносится на экран. Этот метод в своих истоках восходит к классической литературе; с особой силой сказался он в произведениях тех писателей, кто с великим искусством воспроизводил духовный строй жизни своих героев, подобно Л. Н. Толстому и Ф. М. Достоевскому.

Литературные традиции поэтического и прозаического толка перекрещиваются в замысле картины. Не меньшую роль сыграли традиции собственно кинематографические, если вспомнить теорию «внутреннего киномонолога», разработанную С. Эйзенштейном в ходе задуманной экранизации «Американской трагедии», опыт мирового кино — фильмы Бергмана и Феллини.

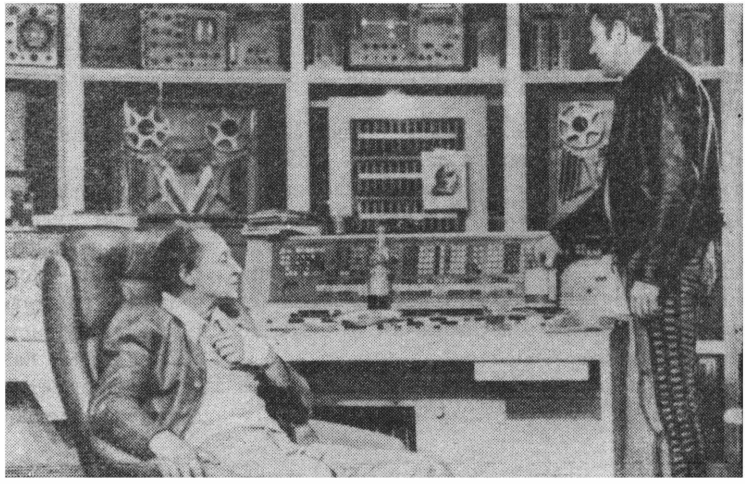
Ровно за десять лет до выхода «Зеркала» Тарковский следующим образом изложил замысел картины:

«Самые прекрасные воспоминания — это воспоминания детства. Правда, память требует определенной обработки, прежде чем она станет основой художественного восстановления прошлого... Я уверен, что на такого рода свойствах памяти можно разработать весьма своеобразный принцип, который послужил бы основой для создания в высшей степени интересного фильма. Логика событий, поступков и поведения героя в нем будет внешне нарушена. Это будет рассказ о мыслях героя, его воспоминаниях, мечтах. И тогда, даже не показывая его самого, вернее, не показывая его так, как это принято в фильмах с традиционной драматургией, можно достигнуть выражения огромного смысла, изображения своеобразного характера и раскрытия внутреннего мира героя. Где-то такой способ перекликается с воплощением в литературе, да и в поэзии, образа лирического героя — сам он отсутствует, но то, как и о чем он думает, создает о нем яркое и определенное представление»[16].

Оказывается, что этот спорный и непривычный фильм, прежде чем появиться на свет, тянулся через годы в виде замысла...

«Зеркало» снято оператором Г. Рербергом в цвете, с особым ощущением предметности, вещественности мира, что окружает человека. Некоторые кадры похожи на живые натюрморты. Даже в ребячьих сновидениях, снятых рапидом, где движения замедленны и люди летают (как во сне), изображение остается реальным, предмет — предметом, вещь —

[16] Когда фильм окончен, с. 161—162.



«Солярис»
Снаут — Ю. Ярвет,
Кельвин — Д. Банионис

вещью, подобно занавеске, что выгибается внутрь комнаты, или буханке хорошо пропеченного хлеба, что от ветра катится по столу. Стриженые дети за поздним ужином. Ягоды в молоке. Мальчик посыпает кошку сахаром. Мать моет волосы — это уже из сна. Вся комната мокрая, по стенам струится вода. И поверх кадров накладывается голос Арсения Тарковского:

На свете все преобразилось,
Даже простые вещи — таз, кувшин,
Когда стояла между нами,
Как на страже,
Слоистая и твердая вода.

Связь этого голоса с изображением? Не пояснять, но преображать: словесный образ в зрительный. Задача немалой трудности, ее решение зависит во многом от зрителя, от его способности к ассоциативному мышлению, когда достаточно первотолчка, чтобы вызвать цепную реакцию воображения. Не каждый способен к подобному восприятию. Значит, для него в этом месте фильма возникнет глухая зона.

Зададим традиционный критический вопрос: ради чего? Или еще строже: какой общественный смысл заключен в личной авторской судьбе, во многом доверенной экрану?

Тарковский заметил однажды в интервью, что мы «испытываем чувство вины по отношению к нашим матерям»[17]. Кто не подпишется под этим? В образе матери сошлись искусства разных эпох и стилей. Связанные с ним традиции издавна приобрели глубокий социальный смысл.

В сценарии «Зеркала» была такая сцена: «Она стояла на мостках и лила воду в эмалированный таз. Потом она позвала мальчишку, а он не слушал, и мать не сердилась на него за это. Я старался увидеть ее глаза, и когда она повернулась, в ее взгляде, каким она посмотрела на ребят, была такая неистребимая готовность защитить и спасти, что я невольно опустил голову».

Не ради ли этого взгляда был поставлен фильм.

Такого кадра в нем нет, но подобный взгляд — авторский — присутствует, хотя и лишенный открытого пафоса и патетики, с которыми режиссер, по склонности своего характера, ведет продуманную борьбу.

Вероятно, самым сложным было отыскать художественные связи между временем и человеком. Хроника могла помочь, но могла и помешать: в некоторых фильмах этот модный прием вызвал реакцию отторжения.

...Оболочка стратостата, не до конца заполненная газом, уходит в вышину готическими складками, а рядом вверх и вниз на маленьких воздушных шарах снуют люди, проверяя ткань оболочки и сетку, на которой укреплена гондола: чисто технологический момент, некогда зафиксированный репортерской камерой и не вошедший в официальный выпуск «Новостей дня». Трогательная суета маленьких шаров вокруг одного большого примешивает к документу лирическое чувство. Парящие шарики словно танцуют в воздухе. Событие, извлеченное из хроники 30-х годов, не просто обозначает время, но и передает его нам в форме уникального зрелищного аттракциона.

К этим кадрам вполне приложима мысль Тарковского: «...образ будет правдивым, если в нем постигаются связи, с одной стороны, делающие его похожим на жизнь, а с другой, казалось бы, наоборот — уникальным и неповторимым»[18].

Творческая реализация этой мысли просматривается в том эпизоде, который в рабочем порядке был назван «Типография». В нем смоделирована художественная структура фильма.

Когда женщина выскакивает из автобуса, пересекает улицу под начавшимся дождем, минует проходную, двор, входит в здание, а там внутри — коридоры, комнаты, цеха, то реальное пространство оказывается вытянутым в длину, метафорическим, оно похоже на путь, который надо преодолеть. Рапид слегка притормаживает бег, чуть-чуть, незаметно придерживает женщину. Съемка вмешивается в

[17] Советский экран, 1974, № 3, с. 8

[18] Искусство кино, 1979, № 3, с. 83.

актерскую игру, но Маргарите Тереховой это на руку. Ее героиня спешит, боясь не успеть, но еще больше боясь увидеть то, что толкнуло и пробудило ночью: типографскую ошибку. «Такое издание...» — реплика брошена на ходу, — рядом бегут по коридорам подруга и какая-то девушка с лицом, сразу взмокшим от рыданий; хватают гранки, роются в шкафах, голоса тонут в шуме печатных машин, и вдруг напряжение разом обрывается тишиной, нервическим смехом, слезами. Начальник цеха тактично взбалтывает на донышке бутылки спирт — для снятия стресса, как бы мы сейчас сказали. Ошибка в гранках, по счастью, привиделась.

Кадров, уложенных в новеллу-эпизод, гораздо больше, чем мы перечислили. Там есть портрет, который висел тогда в домах и учреждениях. Из душа внезапно перестает идти вода, и женщина, запрокинув голову, улыбается. Подруга держит монолог, упрекая героиню за то, что от нее ушел муж, сравнивая ее с какой-то «Марией Тимофеевной... женой Ставрогина», которую написал «Федор Михайлович»: у той тоже «видимость независимости... бессмысленное, эмансипированное состояние». Монолог книжный, рядовому зрителю ничего не говорящий, как и само сравнение с персонажами из «Бесов» Ф. М. Достоевского.

Исполнительница роли подруги, актриса Алла Демидова, в своей книге «Вторая реальность» не относит эту роль к числу удавшихся, она признается, что в памяти больше остались впечатления от встречи с Тарковским, чем работа над предложенным образом.

С этим можно согласиться. Равно как и с тем, что «Бесы» если и отвечают внутреннему ходу режиссерской мысли, то внешне она осталась невыявленной — просто элементом книжности, присущей данному характеру.

Но дело не в перечислении кадров. Эпизод-новелла «Типография» вобрал в себя часть того времени, отпечатал эту часть на пленке и в сознании человека, который испытывал подобные стрессы. Режиссер не претендует на то, чтобы кадры исчерпали атмосферу 30-х годов; рядом монтируется хроника встречи героев-летчиков и танец воздушных шаров. И почему только хроника? Внутри эпизода, в поведении людей, в игре Маргариты Тереховой есть сплав того, что рождено страхом, и того, что возвышает человека, сумевшего его преодолеть.

Сопряжение героев и времени является в «Зеркале» процессом, исполненным конфлик-

«Зеркало». Мать — М. Терехова, сын — И. Данильцев

тов. Часть из них носит социальный характер, извлечена из действительности, а часть — художественного толка, конфликты возникли в ходе реализации замысла. Исторические или культурные параллели вводятся в фильм, преследуя особые режиссерские цели, причем зритель не всегда постигает их вслед за постановщиком, будь то разыгранная на экране цитата из письма Пушкина к Чаадаеву или деформированное специальной съемкой лицо Тереховой в одном из кадров, чтобы добиться сходства ее с леонардовским «Портретом молодой женщины с можжевельником».

Если предположить, что когда-нибудь кино дойдет до такой свободы обращения со зрителем, что рядом с кадрами можно будет поместить режиссерский комментарий, тогда эти параллели, может быть, окажутся органической частью картины.

Такова неоднозначная художественная структура «Зеркала». Напрасно стали бы мы считать число удачных и неудачных эпизодов, сцен и кадров, чтобы оценить фильм в целом. Важнее попытаться проследить путь авторского замысла — путь, достаточно причудливый, неординарный, но не лежащий в стороне от основных дорог нашего кино.

С первого своего фильма — «Иваново детство» Тарковский обращался к памяти, которая способна была раздвинуть границы фильма и удлинить жизнь персонажа. Прошлое, что возникает в «снах» юного разведчика, расширяет границы его судьбы, оборванной войной. Само строение картины, где эти «сны» из детства перемежаются с фронтовой реальностью, вторят гуманистической теме, как бы вдвигают мир в войну. В следующей своей работе, фильме «Андрей Рублев», режиссер ведет повествование о великом живописце, совмещая его судьбу с картинами русской истории. Сознание, память художника запечатлевают эти картины, чтобы затем преобразить их в чудо «Троицы».

В «Солярисе» тема памяти становится центральной. Она оформлена сюжетно: мыслящий Океан извлекает из памяти обитателей космической станции образы близких, умерших и живых, наделяет их реальной плотью, и они поселяются рядом с теми, кто носит их в подсознании.

Авторское начало прослеживается достаточно очевидно, несмотря на различный материал фильмов. И все же нелегко вычленить это авторское начало в условном жанре кинофантастики, где отсутствуют видимые связи между опытом собственной жизни и судьбами героев. Сложные декорации и костюмы заполняют площадь кадров, дизайн нередко вытесняет замысел. «Реальность фантастического мира», как справедливо назвал свою книгу о фантастике Ю. Ханютин, достигается лишь в немногих картинах. Между тем сегодняшнее время и окружающая реальность, освобожденные от обыденности и мелькающих примет, могут считаться объектами съемки в фильмах этого рода.

Литературные замыслы, войдя в орбиту кинематографа, сохраняются, но не остаются в прежнем виде. Чтобы пояснить направление этих изменений, предпринятых Тарковским, приведем замечание французского теоретика и критика А. Базена: «Кинематографическая фантастика нравится зрителям именно своим реализмом. Я хочу сказать — тем противоречием, которое возникает между неоспоримой объективностью фотографического изображения и невероятностью происходящего»[19].

Фантастика готова обернуться на экране реальностью. Именно в этом направлении концентрировал свои усилия постановщик «Соляриса».

Прежде чем герой, улетая на другую планету, наполнит землей металлическую коробку, в какой кипятят шприцы, мы увидим, как ветви касаются текучей воды, прыгает в траве собака, дождь заливает окно, смазывая краски пейзажа. Обычные приметы осенней природы увидены в последний раз. Они укладываются в сознании человека, покидающего Землю, столь же плотно, как земная порода в металлической коробке. Словно взятый с картин Сомова пруд в гладком овале берегов и снятые в Японии туннели, накладываясь друг на друга, монтируются в образ Земли,

[19] Сб.. Проблемы современного кино. М., 1976, с. 43.

показанной зрителю так, «чтобы он почувствовал спасительную горечь ностальгии»[20]. Космос в «Солярисе» начинался с планеты-дома.

Редко бывает, чтобы работа художника, даже над близкими темами, выглядела как плавно восходящая линия. Постановка «Сталкера» сопровождалась рядом декларативных отказов. От «Зеркала»: «хочу... чтобы между монтажными склейками не было временного разрыва»[21]. От первого своего фантастического «Соляриса» по С. Лему: «не смог преодолеть технологичность, надуманность сюжета»[22]. От опыта мировой кинофантастики, включая «Космическую Одиссею». Этот фильм непочтительно сравнивался с «комиксами». Наконец, отрицание распространилось на литературный источник фильма — повесть братьев Стругацких «Пикник на обочине». Сценарий «Сталкера», хотя и написанный авторами повести, оказался не похож на то, что было напечатано в четырех номерах журнала «Аврора» за 1972 год.

«Зона не спрашивает, плохой ты или хороший», — такова реплика одного из персонажей повести.

«Все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас...» — реплика взята из диалога, услышанного с экрана.

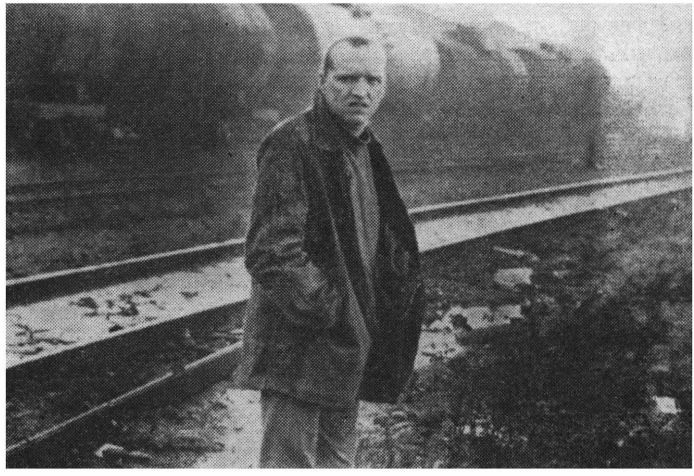
Тарковский сохранил принцип «зеркала». Строй мыслей и духовный облик человека отражаются в реальности. Все равно, исторического ли она свойства, как в «Зеркале», или фантастического, как в «Сталкере». Декларируемые отказы на поверку включали в себя мотив преемственности.

Герой «Соляриса» подвергался испытанию, находясь под всевидящим оком Океана, когда каждое движение души не могло укрыться от него. И от наших зрительских взглядов. В «Зеркале» человек выведен на орбиту истории, внутренний мир открыт социальным ветрам, «я» персонажа, отражаясь во времени, испытывается на масштабность.

Сближая эти картины Тарковского, замечаешь, как по-разному осуществляется в них единый конструктивный принцип «зеркала». Как отражаются друг в друге и взаимодействуют образы земли и космоса, история и авторское «я», фантастическая зона и реальный человек.

На исходе ночи, растушеванные зыбкой темнотой, люди появляются в кадрах, напоминая силуэтные, движущиеся рисунки. Они отодви-

[20] Искусство кино, 1971, № 11, с. 101.
[21] Искусство кино, 1979, № 3, с. 83.
[22] Там же, с. 84.



«Сталкер». Сталкер — А. Кайдановский

нуты в глубь декораций. Загорожены хламом нежилых улиц, складских помещений. Заслонены сюжетной целью: пробраться в Зону.

Остались позади решетки, прожектора, каски охраны, разлетающиеся от выстрелов фарфоровые изоляторы — вся эта кинематографическая машинерия, не без умысла эффектно использованная постановщиком. Тогда-то и рождается цвет: не ударом, а постепенно наливаясь из тумана. В такт постукиванию дрезины один за другим проявляются на экране отчетливые в утреннем свете объемные кадры-портреты, снятые оператором А. Княжинским с той мерой длительности, что рассчитана на наблюдение, вглядывание.

В «Сталкере» ведется наблюдение за людьми, попавшими в фантастическую ситуацию. Люди и ситуация связаны не просто сюжетно. Меняется их художественный строй. Персонажи лишены имен собственных. Их предназначение — воплощать извечное.

Бескомпромиссную преданность идее, очищенную духовность (Сталкер).

Болезненные скепсис, безверие, таящие под собой скрытую надежду (Писатель).

Тревогу разума за судьбы себе подобных (Ученый).

Характеры персонажей фантастичны в том смысле, что они сконструированы из мыслительного и исторического материала, накопленного с библейских времен. Однако эти людские фигуры не сродни муляжам из повести, которых Зона воспроизводила по кладбищенским костям. Режиссерский замысел предусматривал обязательную их реальность. Снятые приемом кинонаблюдения, в согласии с личностью актеров, они с трудом, но все же преодолевают расстояние между объявленной идеей и живым характером. Идеальная несущая конструкция и земная актерская плоть не везде плотно прилегают друг к другу. Эти издержки невольно отчеркивают замысел. Он по-своему историчен. Возможны аналогии с литературными и сценическими образами — с теми, кого называли «рупором идей». Их легко найти в античных трагедиях и в пьесах Бертольта Брехта. Традиции осовременены.

В первую очередь с традиций и с самих фигур удалена патетика. Профессор (Н. Гриньо) скорее похож на грибника-пенсионера, отправившегося с рюкзаком в пригородную зону. В рюкзаке покоится бомба, которая должна уничтожить Комнату, чтобы ею не воспользовались те, кто опасен разуму: «пока эта язва открыта для всякой сволочи...» В подчеркнуто бытовой оболочке, свойственной персонажу, заложена взрывоопасная, фантастическая идея.

Треугольник героев не равновелик. Речь в большей своей части доверена А. Солоницыну (вознаграждая его за обет молчания, наложенный на Андрея Рублева и на актера в одноименной картине). Монолог Писателя, которого он играет, растянут на семнадцать частей фильма. Это голос больной совести, что звучит из кадра в кадр, обволакивая их словесной тканью. Она изготовлена из обрывков философских воззрений, газетных статей, моральных сентенций, сдобренных иронией. По ходу фильма монолог выливается в проповедь всеобщего животного прагматизма, давно лишившего мир каких-либо покровов тайны, будь то душа человека или Бермудский треугольник. Характер Писателя выражен в этой мысли. Едва уловимая динамика актерского рисунка постепенно разрушает словесный стереотип. Вера в духовные ценности (а для Писателя она не менее фантастична, чем Комната) касается его сознания.

Сталкер занимает главенствующее место в «троице» персонажей. Это прекраснодушный Дон-Кихот с лицом сурового кондотьера. Режиссер уходит от внешней занимательности в сторону философской драмы. Чем компенсировать зрителя? В ход идет своеобразная микродраматургия актерских рисунков. А. Кайдановский, скорее предназначенный для ролей, где требуются мужская воля и сила, играет существо, названное «блаженным», «юродивым». Уничижительные клички, как и скульптурный профиль, на контрастах доигрывают роль Сталкера — «воплощение антипрагматизма» [23], по мысли Тарковского.

---

[23] Кино. Рига, 1979, № 11, с. 21.

Людмила Шагалова

Фото С. Иванова

Елена Драпеко

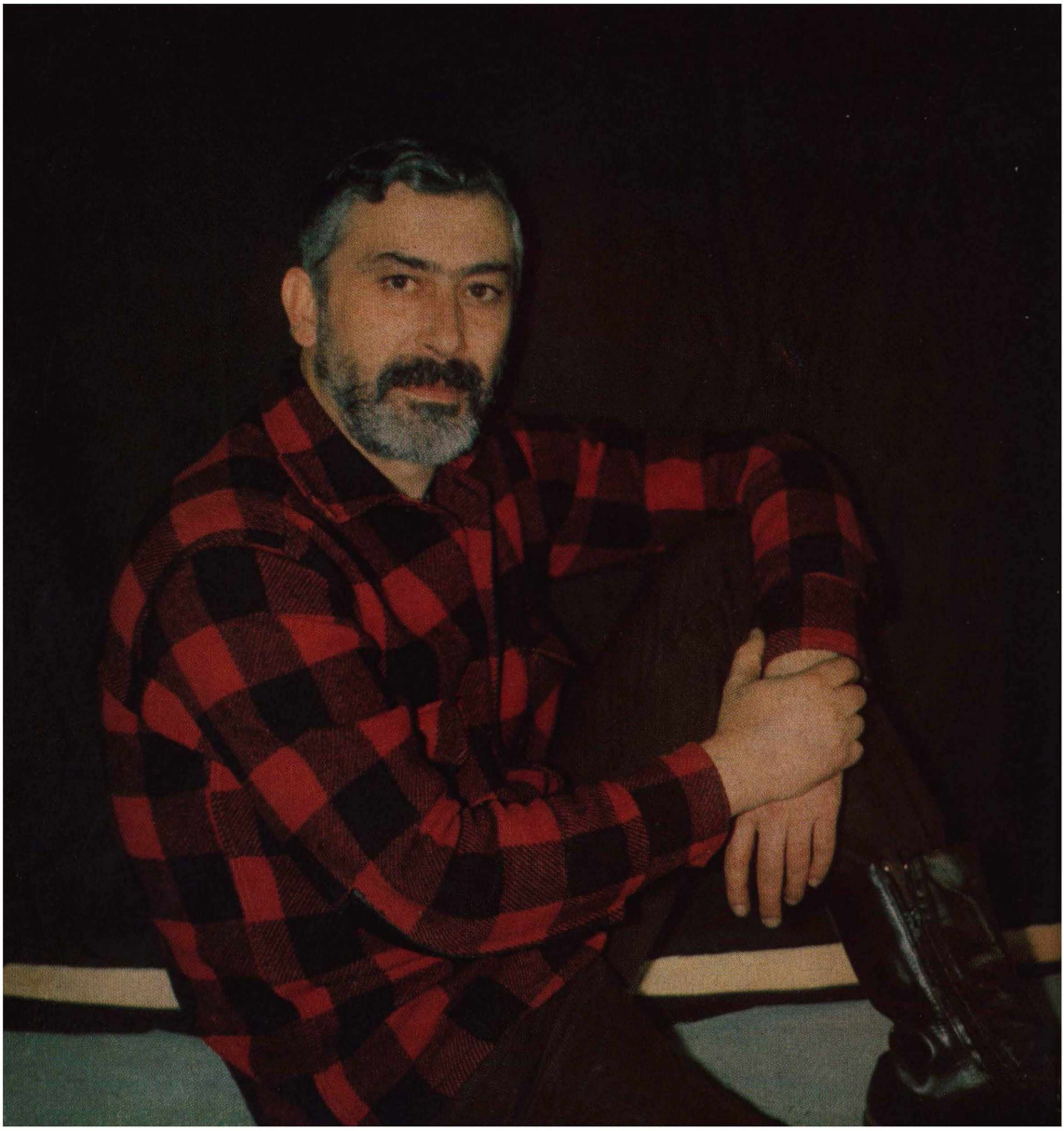
Фото С. Иванова

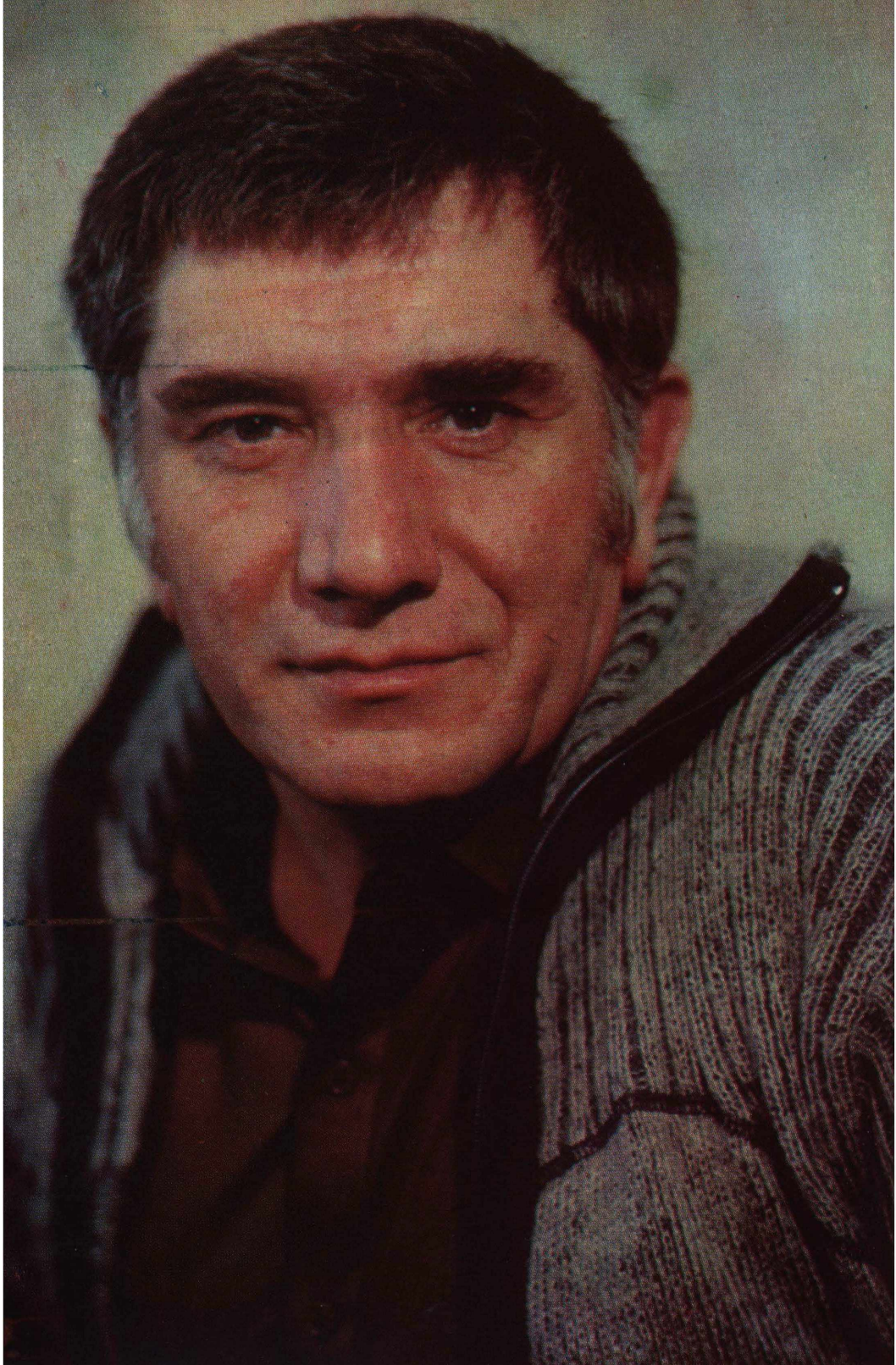
Армен Джигарханян

Фото Р. Ельника

Вахтанг Кикабидзе

Фото Р. Ельника





Не случайно режиссер пользуется определением, в котором персонаж уподоблен идее. Интеллектуальное зерно образов, по замыслу, должно прорасти, и фигуры героев обретут объемность, что частично происходит, хотя не до конца.

Режиссерские решения оказываются в «Сталкере» точнее в тех случаях, когда они используют вроде бы привычную кинематографическую технологию. Это показательно, если помнить о векторе реальности в фантастическом жанре.

Казалось, мера необычного в изображении и в слове нарастает. Дочка-мутант взглядом толкнет стакан на край стола, в ее сознании прозвучит тютчевская строка: «Угрюмый, тусклый огнь желанья...» Но раньше, еще перед этими жутковатыми кадрами, Тарковский вставляет обыденный план, записанный в монтажном листе так: «Сталкер с дочерью на плечах и Жена с костылями и сумкой спускаются по откосу вниз и идут берегом огромной грязной лужи... Вдали дымят фабричные трубы». Сначала девочка взята под обрез кадра, и кажется, что она пошла (внезапная мысль о чуде словно вмонтирована в съемочный план!). Затем план становится более общим, семья входит в разрушенный пейзаж, и мысль о чуде обретает реальный смысл. «В «Сталкере» все должно быть договорено до конца — человеческая любовь и есть то чудо, которое способно противостоять любому сухому теоретизированию о безнадежности мира»[24]. Гуманистическая тема, сыгранная в фильме, извлечена из накопленного человечеством земного опыта. И в этом смысле она исторична.

Режиссерское искусство, как и любое искусство, сугубо индивидуально. Конкретные жизненные обстоятельства, психологический строй, вкусовые пристрастия и многое другое, лежащее в основе личности художника, в решающей степени влияют на выбор сценария и его интерпретацию, на манеру работы с актером и на пластический образ фильма. Личностное далеко не всегда поддается типологическому исследованию, сохраняет особенную силу инерции и сопротивляется попыткам подвести его под обобщение.

Тем не менее существует одна закономерность. Она проявилась еще в первые годы советского кино. Жизненный материал, попадая в лабораторию кинематографиста, обнаруживал тенденцию к расширению. Когда-то В. Пудовкин, химик по образованию, сравнил его с нагретым газом: расширяясь, он требует нового объема. Природные свойства кинематографа, способные вывести человека на любые земные и космические орбиты, и сегодня не отменяют этой тенденции. Тогда-то возникает необходимость в образных средствах, которые смогут уложить материал, разогнанный кинематографическим мышлением, в рамки экрана.

В этом смысле Тарковский — прирожденный кинематографист. Нельзя составить прейскурант тем и приемов, которые бы исчерпали русло его творческой судьбы. Нельзя, да и не надо — преждевременно. Он поставил всего пять фильмов.

---

[24] Искусство кино, 1977, № 7, с. 118.

Конст. Славин

Стенограмма мыслей и чувств

«ИК». Кинодраматург и кинодокумент... Едва ли существует в современной кинопублицистике проблема, которую так редко и так вскользь затрагивают серьезные исследователи, критики. Да и сами документалисты.

Между тем сегодня это вопрос вопросов. Опыт создания некоторых документальных лент для большого — всесоюзного и международного — экрана проявил, на наш взгляд, все возрастающую творческую потенцию авторского поиска, активного созидательного авторского начала в той области, какую вроде бы принято считать неподдающейся для сценарных изысков и интерпретаций. Речь идет о самой действительности, самой жизни — с нерушимым приоритетом фактов, исторических событий, реальных коллизий. К тому же, может быть, самым трудно преодолимым фактором является непредсказуемость развития избранного автором документального сюжета. Но разве во всем этом как раз и не таится своя, ни с чем не сравнимая премудрость действительно творческой работы драматурга в документальном кино? И не приобретает ли решающее значение в этой работе собственный жизненный опыт сценариста, круг его профессиональных интересов, его темперамент, наблюдательность — словом, все, что имеет отношение к его душе и к его судьбе? Не здесь ли истоки л и ч н о с т н о г о освоения документального материала — и в современном его преломлении, и в историческом ракурсе?

Вот почему беседу хочется начать с вопроса: с чего и как возникло ваше движение к профессии драматурга документального фильма, как оно видится в упомянутом ракурсе «жизнь — кинодокумент»?

К. Славин. Думаю, для меня все началось в Новороссийске. И — с Новороссийска...

Задолго до ВГИКа — еще до войны, на школьной скамье — у меня уже был небольшой опыт работы в газете, на радио. Изредка печатался в «Новороссийском рабочем». Недавно получил газету с очерком обо мне — в моем старом, верном и добром «Новороссийском рабочем». Читал, конечно, не без волнения: ведь вспомнили меня в городе моего детства и через столько лет!.. В том очерке, между прочим, было сказано, что я «однажды решил поделиться с читателями газеты впечатлениями о просмотренных фильмах. Сидел всю ночь, писал. Потом принес в редакцию заметку...»

Трудно припомнить нынче, так ли это было. Автору очерка виднее: он нашел каким-то об-

разом старые подшивки. Но писал я больше о моряках, цементниках, о городской комсомолии. В 41-м и 42-м на местном радиовещании делал информационные передачи, зарисовки из жизни города и его тружеников, рассказывал о славных революционных традициях Новороссийска, которому немало прекрасных страниц посвятили Гладков, Паустовский, Шолохов.

При поступлении во ВГИК вместе с другими бумагами я сдал в приемную комиссию папку своих газетных вырезок...

...Кино вошло в мою жизнь вместе с солоноватым морским воздухом и неправдоподобно буйным ветром. По Паустовскому, «самый ужасный из местных ветров — новороссийская «бора́». Это, должен сказать, очень «кинематографический» ветер. Он срывает кровли, вырывает с корнем деревья, бросает на прибрежные камни огромные суда, сбивает с ног и несет по земле людей. Ростовские кинохроникеры как-то ухитрились снять наш город в такой вот неистовый ураган. В двенадцатибалльную бору́ все мгновенно обледеневает — корабли, краны, деревья; покрывается льдом и теплая новороссийская бухта. Это фантастически красиво, но смертельно опасно для людей, пароходов, растительности, автомашин...

Но даже самый яростный вихрь не мешал мне и моим друзьям смотреть — и по многу раз — все новые фильмы в холодющих наших кинотеатрах «Прожектор» и «Вулкан». В конце тридцатых годов их переименовали в «Комсомолец» и «Ударник», и мы с ребятами из нашей школы организовали при «Комсомольце» нечто вроде теперешних ВИА и выступали перед сеансами. Это позволяло нам смотреть фильмы из сеанса в сеанс бесплатно. Не сосчитать, сколько раз мы видели «Чапаева», «Максима», «Веселых ребят», «Цирк», «Новые времена»...

В начале сорок второго «Комсомолец» и «Ударник» сгорели от фашистских бомб. Да только ли они? За месяц с чем-то непрерывных бомбежек город был почти наполовину разрушен, сожжен. Фашистам удалось за ничтожно короткий срок сделать то, что не сумела бора́ почти за сто лет, если считать с того времени, когда в Новороссийске начались метеорологические наблюдения. Сгорел прекрасный по архитектуре летний театр в саду имени Ленина, построенный еще в дореволюционные времена по проекту одного заезжего итальянца. Сгорела наша школа на Октябрьской площади — совсем еще новая. Немцы разрушили железнодорожный и морской вокзалы, портовые пирсы, заводы, элеватор... Каким-то чудом уцелел Дворец пионеров, в котором размещался городской радиоузел. Пока я готовил передачи, ребята-электромонтеры поднимали полегшие от взрывной волны столбы и тянули проволоку, чтобы мы могли передавать сводки Совинформбюро. А жителей в городе становилось меньше и меньше, многие эвакуировались, другие укрывались в каменных штольнях, оставшихся от брошенных выработок, уходили в кубанские станицы... Но радио все же работало. Мы каждый день выходили в эфир с московскими известиями и местными новостями. Город жил — трудились и порт, и заводы, приходили и уходили суда, — так что дел нам хватало, да и было нас всего двое: мне помогала комсомолка из нашей школы Тая Филиппова,.. И еще чем мы с тяжелым сердцем занимались: жгли архив радиоузла. Папки не хотели гореть, и у меня было такое чувство, что вместе с письмами и корреспонденциями сгорает нечто живое, дела и мысли многих людей, их чаяния, планы... Но архив не должен был попасть в руки врага, и мы его жгли, хотя где-то в глубине души я не верил, что фашисты войдут в Новороссийск.

Однажды к нам в радиостудию привезли огромную бочку с каким-то марочным вином — гордость знаменитого винодельческого совхоза «Абрау-Дюрсо» — и, не спрашивая разрешения, взгромоздили на второй этаж прямо в нашу крохотную комнатку. Пейте, сказали нам хмуро, чтобы «им» не досталось, — мы не в состоянии больше выливать вино в озеро, вылили уже миллионы литров — все собаки в округе пьяные ходят... Почему-то именно тогда я понял по-настоящему, какая страшная опасность нависла над городом.

Через несколько дней в нашей «радиорубке»

появились два знаменитых военных радиокора — Вадим Синявский и Юрий Арди. У Синявского на глазу была повязка — совсем недавно его ранило в Севастополе, — и первое, что я подумал, — как же он теперь будет вести свои футбольные радиорепортажи?.. Столичные журналисты пригубили вино из той самой бочки, поцокали языками и кинулись на телеграф передавать в Москву материалы о героической Севастопольской обороне.

Они пришли в Новороссийск с последним рейсом легендарного эсминца «Ташкент». Вместе с ними на «Ташкенте» шли писатель Евгений Петров и, как я узнал через много лет, военный кинооператор Александр Смолка. 96 самолетов Геринга атаковали один наш эсминец, сбросили на него 360 бомб, нанесли ему тяжелые раны. «А командир, — напишет мне А. И. Смолка позже, в семьдесят четвертом году (тогда я старался собрать какой только мог материал для фильма о фронтовых кинооператорах), — радировал: «Лидер идет по курсу»... «Ташкент» сбил три самолета и продолжал рейс, который военные историки назовут «огненным». Он вез раненых в приспособленных под лазареты кубриках, около двух тысяч эвакуированных женщин, детей, стариков и 86 рулонов с холстами «Севастопольской панорамы» Рубо.

«Во время бомбежки, — писал мне А. И. Смолка, — одна из женщин была тяжело ранена, на ее руках плакал ребенок, он был весь в материнской крови. Евгений Петров взял его на руки и, обращаясь ко мне, сказал: «Такое не забудется...» Затем он завернул ребенка в бушлат и продолжал держать на руках, пока к поврежденному «Ташкенту» не подошли торпедные катера и эсминец «Сообразительный»...

Почему я об этом вспоминаю?

В 1979 году мы с режиссером Л. Б. Мазрухо снимали небольшой фильм «Возвращение в Новороссийск». Первая съемка проводилась в море — на катерке, который вез к новороссийскому берегу двух замечательных людей. Они обороняли и освобождали наш город — Герои Советского Союза Дмитрий Степанович Ковешников и Александр Васильевич Райкунов. Д. С. Ковешников держал оборону у горы Сахарная Голова, буквально в пяти шагах от противника — там, где между двумя цементными заводами «Пролетарий» и «Октябрь» проходила линия фронта Отечественной войны. А. В. Райкунов высаживался на Малой земле и поддерживал постоянную связь с «большой» — неведомо как, под самым носом у немцев проводил мотоботики с ранеными бойцами в Геленджик, а обратно — на Малую — доставлял людей, боеприпасы, продукты.

И вот два уже пожилых, всякое повидавших человека встречаются со своим славным боевым прошлым. Я вижу: они никак не могут совладать с собой при виде этого мола, этих камней, этих высоких и бурных волн. Это их берег, их земля, у каждого остался там свой огневой рубеж — они могут привести к нему с закрытыми глазами, — остались могилы товарищей и те, у кого и могил не было. Ковешников — москвич, Райкунов — волгоградец, они свободно повели себя на съемке, когда узнали, что и мы с Мазрухо чем-то причастны к Новороссийску, а не просто так направлены на съемку. Бурно перебивая и поправляя друг друга, наши герои восстанавливают подробности штурма Новороссийска с моря, вспоминают, как шесть дней и ночей яростно, отчаянно дрались за каждый камень, каждую улицу, каждую руину (домов-то не было) этого города.

...А потом мы сидели в гостинице «Черноморской» и я рассказывал им, как 3 июля 1942 года при ясном солнце за какие-то минуты гитлеровцы внезапным налетом на порт прямо у пирса затопили героический «Ташкент», сожгли большой пассажирский теплоход «Украина», разбомбили еще несколько судов и причалов.

Мог ли я знать в тот день, что операторы Ростовской кинохроники снимали бомбардировки, пожарища и развалины Новороссийска?.. И мог ли думать, что с одним из них — мужественным и талантливым кинодокументалистом Леоном Мазрухо — я буду делать «Новороссийские куранты», «Большой полет» (о прославленных летчиках-новороссийцах братьях Коккинаки)? Мог ли знать, что наше «Возвращение в Новороссийск» станет послед-

ним фильмом этого доброго, сердечного и увлеченного человека, оставившего бесценные кадры и кинодокументы суровых военных лет, великолепные портретные зарисовки Сулеймана Стальского, Михаила Шолохова, маршала Г. К. Жукова...

Так вот, именно Л. Б. Мазрухо впервые познакомил меня с фронтовой хроникой Новороссийска — города, которому суждено было стать городом-героем.

Я, можно сказать, назубок «выучил» эти документальные кадры, обращался к ним не один раз — и в связи с фильмом «Корабли не умирают», и по поводу киносериалов «Великая Отечественная» и «Всего дороже». Съемок не так уж и много, но есть среди них очень точные и мужественные кинодокументы, обретенные в подлинных наблюдениях войны. Некоторые новороссийские пленки стали нашей документальной классикой: бойцы, укрепляющие красный флаг на воротах цементного завода «Пролетарий»; лихой и веселый матросик, бредущий среди камней и огненных вспышек со своей неразлучной гитарой, гитлеровцы, сдающиеся в плен; красноармейцы, в дыму, в пыли бегущие в атаку из каменных развалин..

Операторы Г. Голубов и А. Казначеев сумели уловить необычные, бесконечно трогательные будни людей в экстремальных, как говорят сейчас, условиях войны, сумели заглянуть в их души. Так возник впечатляющий микроочерк о красноармейце Иване Барнове. На экране дом, где воин жил до войны и где теперь он занял огневую позицию, удобно, по-хозяйски пристроив в разбитой стене ручной пулемет. Камера увидела также, как боец вынес из разрушенного здания ребенка, приласкал, накормил, чем мог... А как поразительны мгновения, схваченные внимательным объективом в редкие и короткие минуты затишья! Трудно поверить, но в каких-нибудь ста метрах от фашистских позиций вдруг возникла... выставка рисунков художника-фронтовика лейтенанта Черенщикова. Оператор снял и самого художника, рисующего одного из своих товарищей.

Сколько в этих кадрах душевности и, скажу больше, — духовности, казалось бы, так не вяжущейся с жестокой суровостью тех грозных дней!

Наши операторы-фронтовики А. Левитан, И. Аронс, Д. Рымарев, М. Пойченко оставили незабываемые кадры шестидневной битвы за освобождение Новороссийска, зафиксировали высадку десанта, которым руководил контр-адмирал Г. Н. Холостяков, действия бойцов 18-й армии генерал-лейтенанта К. Н. Леселидзе, 56-й — генерал-лейтенанта А. А. Гречко, 9-й — генерал-майора А. А. Гречкина.

Скорее всего в те часы, когда я прокручивал новороссийскую пленку на экране, на монтажном столе, повторяя ее раз за разом, я по-новому ощутил силу и обаяние кинодокумента, его жизненной правды. Кажется, тогда-то и укрепился у меня вкус к кинодокументалистике исторического и героического характера, хотя к тому времени я уже имел на своем счету несколько документальных лент.

По-видимому, нужно самому быть свидетелем, а лучше — участником важных событий, самому их пережить, испытать их воздействие, чтобы всем существом, сердцем понять, как сокровенна и неповторима эта клеточка документальной правды, зафиксированная кинокамерой. Тем более если выношена, добыта человеком с киноаппаратом в суровой и трудной обстановке, на крутых исторических перепутьях. По прошествии лет кадры эти могут стать живой, образной приметой времени, зримым и слышимым эквивалентом истории.

В моем понимании (этому всегда учил Р. Л. Кармен и делом своим, и словом) кинодокумент — прежде всего память поколений, летопись деяний, подвигов, драм, о которых забывать и безнравственно, и опасно, каким бы трудным, противоречивым, трагичным ни был опыт далекого и близкого прошлого. Я выписал себе однажды изречение немецкого писателя-антифашиста Гюнтера Вайзенборна, бескомпромиссно заклеймившего предательскую мораль и апологию забвения: «Под покровом забвения прячется гнусное злодеяние. Забвение — это мерзкий растлитель душ». И совсем не случайно кое-кому на Западе многое хотелось бы вычеркнуть из памяти поколений, обречь людей на роль беспамятных «манкур-

тов», о которых с такой силой и глубиной поведал Чингиз Айтматов.

Повторю еще раз: кинодокумент как самый убедительный, самый правдивый свидетель времени открылся мне в кадрах военной кинохроники, вошел в мою работу с первыми «новороссийскими» фильмами. И я стал «собирать» историю, складывать в свой личный архив письма, подобные тому, что прислал мне бывший фронтовой оператор А. И. Смолка, другие кинодокументалисты и просто люди, с которыми меня сводила судьба по поводу того или иного фильма.

И если говорить о своей авторской нотке, о какой-то искренней личностной интонации в произведении документального жанра, то для всякого, кто работает в документальном кинематографе по призванию, это прежде всего внутреннее, пережитое, выношенное ощущение времени. Это глубоко запавшее в душу впечатление от человека, события, факта, а то и вообще — острое ощущение атмосферы, сопутствовавшей состоянию момента и твоей собственной души. Передать это состояние, эту атмосферу, это чувство — труднее всего. Когда удается это, тогда и рождается интонация, делающая документальный фильм тем более достоверным и волнующим. Для того чтобы возникло это чувство кровной сопричастности, не всегда обязательно самому пройти по тем же жизненным ступеням — можно так наполниться «чужим» материалом, кем-то и когда-то прожитой жизнью, что получится очень своя, очень личная картина, во всех отношениях авторская; пример тому — замечательные документальные кинобиографии, созданные драматургом Борисом Добродеевым. Трудно представить себе более личностные, более авторские работы, чем фильмы, снятые разными режиссерами по сценариям Б. Добродеева.

«ИК». В свое время, а было это более десяти лет тому назад, вы вместе с Б. Добродеевым опубликовали в нашем журнале статью о некоторых проблемах развития документального и научно-популярного фильма, рассмотренных, так сказать, с точки зрения кинодраматурга. Драматургия заявлялась как основа произведений неигрового кино, как выражение авторской позиции, творческих принципов претворения материала. В статье делалась попытка профессионального исследования инструментария кинодраматурга-документалиста.

Многое из сказанного там актуально и по сей день.

Проблема документального сценария до сих пор имеет много дискуссионных толкований. Да, сейчас, как никогда, принципиальная позиция автора исходит из прямого контакта с живой действительностью, из доверия к подлинному течению нелегких и противоречивых жизненных коллизий; сейчас практически кинодокументалист может вторгаться во все сферы жизни и человеческой деятельности. Но, как и прежде, нередко автор-документалист испытывает некую растерянность и робость при столкновении с живой натурой, живыми героями дня. Недостатка в темах нет, говорить о дефиците проблематики не приходится, но возникает другая, чисто лабораторная, профессиональная, так сказать, проблема. Как, в каких творческих обстоятельствах рождается идея, замысел фильма, как определяется авторская позиция еще до того, как будет снят или найден в архиве первый кадр будущей ленты? В чем суть авторского поиска, если говорить о серьезном поиске?

К. С. Почти все фильмы, в которых я участвовал как автор, так или иначе связаны с исторической темой, главным образом — с темой войны, предвоенного и начала послевоенного времени. Отсюда интерес к обстоятельствам и человеческим документам, сохранившим атмосферу жизни и поступков особого, героического склада. Их поиск часто сопряжен с воссозданием на экране судеб, достойных и почитания, и подражания.

В частности, меня всегда интересовал и продолжает интересовать человек с кинокамерой на войне, сами ситуации, в которых добывался кинодокумент военной поры, его место в кинематографической летописи эпохи. В разных ракурсах эта тема разрабатывалась в киноочерках «Хроника без сенсаций», «Хозяйка Бранденбургских ворот», «Вспоминая Черняховского», «Продавец игрушек», «Главная роль», в полнометражных лентах — «Тыл, ко-

вавший победу», «Рядом с солдатом», «Корабли не умирают», в фильмах из киноэпопей «Великая Отечественная» и «Всего дороже».

В процессе создания этих лент я собрал уникальный звуковой, фотографический и эпистолярный материал. Очень помогает мне магнитофон — у меня сложилась уже целая фонотека, а если присоединить к ней фотодокументы и письма, присланные мне операторами из разных студий и городов страны, да еще переписку с героями моих фильмов, записи и рассказы их близких и друзей, — вот вам и рабочее досье сценариста документального фильма. Я часто возвращаюсь к нему, перечитываю письма, вновь и вновь просматриваю фотографии, вслушиваюсь в записанные на пленку голоса людей. Это дает определенный настрой для будущей работы.

А как помогает сценаристу интонация рассказчика! Проникновенно, доверительно, открыто звучит в ней порой мысль, раздумье, правда, опыт... Писатель Борис Полевой и первый секретарь Кемеровского обкома партии Л. А. Горшков. Кинодокументалисты Р. Кармен, М. Ошурков, С. Гусев, О. Рейзман, С. Школьников, И. Гольдштейн, М. Пойченко, А. Семин, В. Микоша, Л. Сааков... Молодые моряки, напевшие мне свои песни, навеянные мотивами фильма «Корабли не умирают»... Герои войны и послевоенного возрождения... Бывшая сандружинница Людмила Антоновна Родионова, которую орден Ленина нашел через много лет после того, как закончилась война. Не могу не привести фрагмент ее живого рассказа — даже не слыша голоса этой удивительной женщины, представляешь, какой она человек и какие прошла испытания. Это подлинная «стенограмма» чувств.

«Тащила я его, тащила — думала, что не вытащу. Но вытащила все-таки. Вы знаете, он совсем молоденький-молоденький. А глаза такие голубые — светлые-светлые... У меня от войны, от всех этих дней осталось — вы знаете что? — вот — глаза раненых. Когда увидишь раненого — юноша ли это или пожилой, старик, — у всех такие глаза!.. Они, может быть, только ведут себя иначе. Пожилой — он более сдержан, он говорит: «Дочка, ты не волнуйся», все тебя старается успокоить. А молоденький — он больше волнуется... Но у всех одно: в тебе, в девчонке, в женщине, которая в тысячу раз слабее, видят всё. Ты для него всё! Санитарка для него больше всего на свете!.. Подошла к нему, а он говорит: «Ты поцелуй меня, сестрица, меня еще никто не целовал...» Вы знаете, я... я поцеловала его, а он закрыл глаза и спрашивает: «Как тебя зовут?» Я говорю: «Люда», а сама реву, реву... Навидалась я всяких смертей, вы сами понимаете, а вот здесь ничего не могла с собой сделать. А он все шепчет мне: «Люда... Люся...»

В личной документации автора главное место, я думаю, принадлежит свидетельствам, как бы пронизывающим судьбу и жизнь человека. Огромный интерес представляют дневники, наблюдения, факты, в которых зафиксирована атмосфера, будни безвозвратно ушедших лет и событий. Скажем — до и после войны. На войне — и не только на фронте, но и в глубоком тылу. Все это, как показывает практика, в очень незначительной степени попадает в фильмы, но зато проливает личностный свет на фактологическую структуру создаваемой ленты. Ты лучше знаешь, в какой интонации вести рассказ, как расставить в нем временные акценты, а это в документальном произведении едва ли не самое важное, идущее от мысли и чувства автора, от его жизненного и профессионального опыта.

А сами документы?.. Я имею в виду предписания, реляции, приказы — как будто бы холодноватые, нейтральные бумаги, но сколько они таят возможностей для проникновения в действительность, в полузабытый материал, ждущий своего часа в музейной тишине, в столах и папках бывалых людей.

Вот один пример.

Когда я собирал материал к фильму «Рядом с солдатом», бывшие фронтовые операторы М. Пойченко, Л. Мазрухо и сестра погибшего в Севастополе кинооператора В. Килосонидзе прислали мне удостоверения и фотокопии удостоверений, подписанных начальником политотдела 18-й десантной армии полковником Л. И. Брежневым. В этих удостоверениях предписывалось оказывать фронтовым операторам

содействие в съемках боевых эпизодов. Леонид Ильич придавал огромное значение фронтовой кинохронике, кинодокументу — он еще раз подчеркнул это в своем Обращении к зрителям киноэпопеи «Всего дороже», отметив, что о бессмертном подвиге послевоенного возрождения страны кинодокументы рассказывают «всего правдивее, всего убедительнее».

В документальном кино сценарист, автор идеи, плана нередко выступает как расследователь, разыскатель новых фактов или малоизвестных обстоятельств, о которых нужно напомнить современникам для того, чтобы воскресить истину или освободить ее от неверных представлений, от предрассудков. Собственно, в этом кроется успех известного фильма «Без легенд» и некоторых других документальных работ. Автор-документалист больше, чем в других видах кинотворчества, причастен к первоисточнику, он передает зрителю свои открытия, свое знание и видение материала к а к б ы и з п е р в ы х р у к. И это накладывает на нас особую ответственность.

На ниве военно-исторических разысканий судьба свела меня с кинодраматургом из Минска Михаилом Березко. Мой ровесник, вгиковец, прошедший войну, потерявший на ней руку, он оказался незаменимым в сборе материала, раскрывающего яркие человеческие судьбы, в особенности военные, в поиске безвестных героев фронта и тыла. Вместе с М. Березко, с режиссерами В. Цеслюком, Р. Ясинским, В. Жигалко мы сделали в Белоруссии целую серию историко-документальных фильмов, в том числе «Штрихи к портрету», «Слово о партбилете», «О чем шумят деревья», «Мальчишки, мальчишки...», «Дети Брестской крепости», «Им не было и шестнадцати...»

Как рождались эти ленты?

...В семье гомельской учительницы Ларисы Тихоновны Дейкун хранилось несколько рисунков, сделанных каким-то солдатом на клочках бумаги, на тетрадных листках, на картоне. Солдат находился на излечении в госпитале и, возвращаясь на фронт, оставил Ларисе Дейкун папку с рисунками. Больше о нем не было ни слуха ни духа Л. Т. Дейкун знала, что его звали Гриша, а фамилия — Козлов, и все. Шел сорок четвертый год, он мог погибнуть, пропасть без вести, да мало ли что могло случиться с человеком на такой войне, тем более что он не подавал о себе никаких вестей, не спрашивал о судьбе рисунков. Не вернулся солдат, как обещал, за своей папкой и после войны. Его и считали погибшим. А в папке, между тем, хранились очень сильные и характерные зарисовки людей на войне — портреты, бытовые сцены, случайные встречи — от них нельзя было отвести глаз. И мы с Березко решили поискать художника, что-то узнать о нем, о том, как и где он погиб. Стали запрашивать разные организации, рыться в архивах, искать однополчан Григория Козлова. Шли недели, месяцы — два года прошло! — а нам все сообщали, что «старший сержант Козлов Г. М. выбыл...», «не значится...», «не обнаружен...» И однополчан Козлова не находили.

Тогда мы решили попытать счастья другим способом. Опубликовали с помощью спецкора «Известий» по Белоруссии несколько рисунков Козлова в газете и стали ждать. И, представьте себе, дождались! Пошли письма — одно за другим, откликнулись люди, зарисованные Григорием Козловым, которых он сам и не знал вовсе, а так где-то остановил солдата, попросил, чтобы ему попозировал... Отклик на рисунки говорил о многом: о душевности, отзывчивости наших людей, о верном сердце фронтовика, о фронтовом братстве — об одном этом уже можно было делать фильм. Но нам повезло больше — нашелся сам Григорий Козлов!..

Нужно ли говорить о том, как дороги кинодокументалисту такие сюрпризы судьбы! История этого удивительного поиска рассказана в фильме «О чем шумят деревья». Я же вспоминаю о нем потому, что в самой природе нашей работы лежит открытие человека, судьбы, характера, в особенности — личности, выражающей время, судьбу поколения, эпоху.

И еще. Каждое серьезное, не формальное соприкосновение с историей сопряжено с величайшей морально-этической ответственностью — прежде всего автора-документалиста — за все, что связано с превращением старого, случайно снятого хроникального кад-

ра, «казенной бумаги», поблекшей, полустертой фотографии в так называемый кинодокумент. Тут все главное — подбор материала и фактов, взаимосвязи, в которые они вступают, почва, на которой они возникли. Прекрасно, на мой взгляд, эту особенность кинодокумента уловили авторы «Обыкновенного фашизма» — фильма и исторического, и глубоко современного. Фильма со своей неповторимой авторской интонацией.

Правда истории, воскрешенная на экране, свидетельство кинодокумента не всем, далеко не всем приходятся по вкусу. И установление истинного хода событий, непредвзятое осмысление исторического процесса мешает тем, кто перекраивает историю, прибегает к фальсификации или попросту, как я уже говорил, «изымает» ее из человеческой памяти, — забвение, считают они, лечит, время — лучший целитель...

Не могу не сказать в связи с этим, что, разыгрывая «документальную карту», кое-кто на Западе пытался извратить или просто скрыть от публики наш фильм «Великая Отечественная», разрушивший многие мифы и нелепости о «неизвестной войне на Восточном фронте», о подлинной роли Советского Союза и его вооруженных сил в разгроме гитлеровской Германии.

Прививая современным поколениям исторический нигилизм, невежество, страх перед прошлым и будущим, наши идеологические противники применяют самые коварные и хитроумные приемы, чтобы «исправить» историю, подчинить ее своим конъюнктурным целям. А если говорить о прошедшей войне и фашизме, усилия их направлены на то, чтобы проповедовать идею реванша, обелить Гитлера, вермахт, чудовищные преступления нацизма, ставящие на одну доску эсэсовских палачей и их жертвы. И все это относят за счет эфемерности человеческой памяти. В своем фильме, который так и называется — «Память», Г. Чухрай запечатлел, как бывшие солдаты германского вермахта возлагают венки к памятнику... русским военнопленным! Безутешные немецкие матери, чьи сыновья сложили головы на русской земле, горестно вздыхают: «Во всем виноват Гитлер... Гитлер и его генералы. Они виноваты в том, что проиграли войну. Виноват Паулюс, позволивший окружить свою армию в Сталинграде!..» Г. Чухрай очень точно и тонко, с чувством гнева, с горечью и сарказмом воспроизвел на документальном экране эту невероятную историческую фантасмагорию. Долг, дело чести кинодокументалиста, и прежде всего автора, сценариста, оставить в памяти людской нетленные документы истории, развенчивая все и всяческие ее фальсификации, работая, говоря по Вертову, «на платформе действительно существующего».

А это непросто... Действительно существующее. Сколько здесь толкований, оттенков!.. Для одних действительное — «Великая Отечественная», для других — «Неизвестная война». Или «Незабытая война». Кармен прекрасно понимал, что правда о «неизвестной войне» вызовет шоковую реакцию. Там, где она действительно неизвестна. Там, где она забыта. Там, где ее «проигрывают» заново.

Годами, десятилетиями в головы так называемых «средних американцев» или, скажем, западных немцев методически, по разным поводам вбивали одни и те же пропагандистские гвозди. Один гвоздь: если бы не американцы, русским никогда не выиграть войны. Второй гвоздь: а не лучше ли о ней вовсе забыть — ведь нельзя жить да поживать с извечным комплексом вины в этом безумном, безумном мире. В наших школьных учебниках, признался недавно авторитетный западногерманский еженедельник «Шпигель», войне на русско-германском фронте отведено всего несколько строк.

Следовательно — не просто документация, а документация пронзительной достоверности, платформа особой подлинности, включающей и широчайший событийный срез, и сферу нравственных чувств, где на первый план выходит ответственность за человечество и человечность, за мир без войны и газовых камер.

Кармен знал это, понимал, видел и поэтому из двадцати фильмов «Великой Отечественной» сам взялся за первый и последний — «22 июня, 1941» и «Неизвестный солдат».

Почему первый и последний фильмы?

Я говорил об этом довольно много в очерках, опубликованных в «Искусстве кино» и в журнале «Знамя». Здесь скажу лишь одно: истоки и причины войны, ее последствия и уроки — едва ли не вопрос вопросов современной политической действительности.

Потом, уже без Кармена, мы продолжили эту тему в новом цикле — «Всего дороже». Мы попытались, как и в «Великой Отечественной», сочетать масштабы исторических свидетельств и свидетельств человеческих.

Соединение и контрапункт масштабов, я в этом глубоко убежден, создают новое художественно-публицистическое качество документальной образности. Рождается нечто объемное, эпическое и в то же время — личностное. Кстати, американцы первые назвали «Неизвестную войну» эпопеей. Они начали с объективного тона, отметив, что «Неизвестная война» — это рассказ о мужестве, героизме советских людей и о бедствиях, выпавших на их долю. «Хотя тень смерти, — писал один обозреватель, — все время присутствует на экране, это и дань мужеству. Именно на этой необъятной, суровой земле были похоронены мечты Гитлера о господстве над Россией, как это случилось с Наполеоном 130 лет назад. И если бы Гитлер не увяз там, в России, никто не знает, как изменился бы ход мировой истории...»

Вот ведь как!

Можно только горевать о том, что Р. Л. Кармен не прочитал этих строк.

Конечно, историческая кинохроника сама по себе только материал. Ведь снимался он по разным поводам и под определенным углом зрения. Да и сама реальность порой представала в старых кадрах в несколько однозначном освещении, как это было, например, с киноматериалом к фильмам из цикла «Всего дороже». В нем сильно ощущалась нехватка суровых будней, того, что Л. И. Брежнев назвал нечеловеческим напряжением тех лет.

И вот тут-то на помощь пришли живые свидетельства участников возрождения.

От вчерашней комсомолки-днепростроевки до Председателя Совета Министров СССР.

От солдата Великой Отечественной до президента Академии наук.

От простой колхозницы до секретаря ЦК КПСС.

Так в бурном течении современной жизни рождается, живет и сражается прошлое, обогащаясь все новым смыслом и содержанием. Просматривается историческая перспектива.

«ИК». Феномен исторического, историко-документального, историко-публицистического фильма в наш век невозможно переоценить. Вчерашний репортаж назавтра становится эпохальным документом, и за ним начнут охоту и кинематограф, и телевидение. Чем старше пленка, тем она дороже, но дело не в ее коммерческой стоимости, а в том, в какие связи она вступает с нашими сегодняшними представлениями о судьбах мира, о предназначении человека, как воссоздает и объясняет смысл общественных перемен, которыми так богато наше столетие. В его последней четверти документальный кинематограф привлекает всеобщее внимание именно и раньше всего своим толкованием бесценных исторических свидетельств о путях мирового развития. Не потому ли профессия кинодраматурга документального фильма сегодня особенно важна и ответственна? В конечном счете он, открывая историю заново, при помощи аудиовизуальных документов различной давности оказывает заметное воздействие на общественное сознание. Еще со времен Эсфири Шуб жанр историко-документального фильма занял у нас одно из главных мест на экране. Мы открыли этот жанр, его признал мир, а в последние годы он получил новые идейно-творческие импульсы. Здесь можно назвать и «Обыкновенный фашизм», и «Память», и «И все-таки я верю», и «Великую Отечественную», и «Всего дороже»...

Как же надо снимать, как показывать современную нам действительность — кадры наших дней, которые завтра станут историей?

В вашей практике немало работ, посвященных современной проблематике. Что для вас главное в них — репортаж, наблюдение, портретные зарисовки, сопоставления во времени и пространстве?

К. С. В фильмах, к которым я причастен, па-

мять проходит через день нынешний. Скажем, в ленте о современном Кузбассе «Только любить», в картине о жизни современной Советской Белоруссии «Земля моя — судьба моя». Мне кажется, что фильм без ретроспекций минует, обходит диалектику развития и в лучшем случае смотрится как броский сиюминутный репортаж. Подлинная цена кинодокумента не только в рассказе о происшествии, в значении самого факта, а в том, что за ними скрывается, как они аккумулируют время, объясняют мир, как помогают лучше понять наш сложный, непостижимый, кажется, век.

Собственно, об этом мы с режиссером В. Лисаковичем и сделали фильм «Хроника без сенсаций» — небольшую, но весьма принципиальную для меня ленту. Суть ее в антитезе библейскому догмату — «нет памяти о прошлом, да и о том, что будет, — не останется памяти у тех, которые будут после». Кинодокументы, запечатлевшие величайшие исторические события (революции, войны, народные движения, научные открытия), мы попытались поставить в один ряд с личностными, субъективными кинонаблюдениями (влюбленные, дети, различные состояния людей), чтобы как бы в одной многоплановой панораме передать движение времени, торжество неспокойной человеческой памяти. Все остается, утверждали мы примерами экрана, — каждый миг, каждое деяние, поступок, факт, — нужно уметь увидеть время в его неразрывности, социальной активности.

Очень важно, интересно, на мой взгляд, проследить за тем, как прошлое вторгается в повседневность, в будни каждого нашего дня, который сам может стать историей. Как оно формирует драматургию документального фильма. Так, в большом «черноморском» фильме «Корабли не умирают» (сценарий которого был впервые, к слову скажу, опубликован в журнале «Искусство кино») мы с М. Юдиным и В. Гороховым вышли на довольно широкое сюжетное повествование о жизни моряков, отталкиваясь от судьбы одного скромнейшего, рядового теплохода «Львов». Он не шел ни в какое сравнение с элегантными лайнерами международного класса и могучими «грузовиками» своего времени, а сделал на войне много больше, чем другие, более классные или мощные суда. За что и был награжден орденом Ленина... И вот старенький «Львов» — ветеран войны, ветеран труда выходит в свой последний рейс... Что за ним?.. Что впереди?.. И эта мысль позволяет развернуть широкую — героическую, патетическую, драматическую — историю Черноморья — Одессы, Новороссийска, кораблей-работяг, кораблей-бойцов, которые не умирают. Причем почти все действие развивается в наши дни — в фильме очень мало «черно-белых» кадров-воспоминаний.

Еще одна лента, где история буквально врезается в сегодняшний день, — наша с Марленом Хуциевым работа о Парижской Коммуне «Алый парус Парижа». Мы искали рассказ о Коммуне с лирической интонацией и, условно говоря, «песенной» драматургией, навеянной стихами и песнями Потье, Клемана, Элюара. Возможно, искомое решение подсказывали старые-старые камни небольшой парижской улицы, носящей имя мужественного певца и участника Парижской Коммуны Жана Батиста Клемана. Его ставшая народной песня «Время вишен» вылилась в лирический образ Коммуны, она, как мне кажется, помогла связать время и события целого столетия, наполнила фильм современным содержанием, позволив по-своему сказать о том, чем живут люди труда, гордые и свободолюбивые парижане век спустя после Коммуны.

Коль скоро речь зашла об этом фильме, хочу рассказать об одном случае, характерном, по-моему, для авторской работы в документальном кино. Именно — в документальном.

В Париже мы сняли большое, серьезное интервью — беседу с выдающимся деятелем международного коммунистического и рабочего движения секретарем ЦК КПФ товарищем Жаком Дюкло. Эмоциональный, страстный, порывистый человек, он уделил нам, наверное, часа три своего времени, и его вдохновенный рассказ о прекрасных и трагических днях Коммуны, о коммунарах, о значении Парижской Коммуны для судеб Франции, для борющихся народов мира нельзя было слушать спокойно. Нужно ли говорить, что для фильма мы получили сильнейший и очень важный эпизод.

Мы снимали в Париже при организационной помощи и содействии французского телевидения — ОРТФ; его технические службы обрабатывали материал, маркировали и отправляли пленку. И вот в Москве мы с ужасом обнаружили, что синхронная съемка Жака Дюкло исчезла, пропала. Ее не оказалось среди заснятых рулонов и магнитозаписей. Не осталось ничего, ни кадра, ни метра!.. И сколько ее ни искали, найти не удалось. До сих пор мы не знаем, что с ней произошло. У меня же осталась запись текста нашей беседы с товарищем Дюкло — я попросил, чтобы ее сделали сразу же после съемки. То есть застенографировали и передали мне. Таким образом, мне и М. Хуциеву удалось воссоздать эпизод с Ж. Дюкло в сценарии фильма «Алый парус Парижа» в публикации издательства «Искусство».

Возвращаясь к теме «история — современность — автор», я бы хотел высказать следующее соображение.

Личность автора (под ним я подразумеваю кинодокументалиста вообще: сценариста, режиссера, оператора), сила его убежденности, увлеченности, чувства, его непосредственная причастность к событиям жизни, активная творческая позиция — эти качества знаменуют собой целое течение в кинодокументалистике и преимущественно в кинодокументалистике нашего времени, нашего советского социалистического кинематографа — от В. Ерофеева, Д. Вертова, В. Турина до А. Довженко, М. Ромма, Р. Кармена...

Снимать — значит участвовать, утверждал Р. Кармен.

Однажды в старом «Экране киногазеты» я прочитал, что «профессиональное бесстрастие свойственно большинству операторов-хроникеров, которые во время войны (первой мировой, разумеется. — *К. С.*) снимали все ее ужасы: действительные смерти, разрушение городов, пожары — словом, все, вплоть до подлинных расстрелов шпионов...»

Старейший русский оператор кинохроники П. К. Новицкий, описывая съемки в период первой мировой войны, заметил, что «в армии операторов встречали крайне недружелюбно...»

Возможно ли было такое в годы Великой Отечественной войны — профессиональное бесстрастие хроникеров, неприязненное отношение к ним со стороны бойцов?! Да никогда, ни при каких обстоятельствах!

Во время съемок фильма «Рядом с солдатом» — о наших фронтовых операторах — мы с Игорем Гелейном получили интереснейшее свидетельство, касающееся нравственных принципов работы советских кинодокументалистов. Получили из уст известного режиссера-документалиста из ГДР Иохима Хельвига. Насколько я помню, никто из критиков или исследователей советского документального кино не сформулировал еще этой мысли так, как Хельвиг. Приведу его слова:

«Я видел тысячи километров пленки о войне и о преступлениях войны, — говорил Хельвиг, — которые сняли операторы многих стран мира. Такие материалы из фильмов и фотодокументы вызывают большое душевное потрясение. Два кадра, которые я сам использовал в своем фильме «Дневник Анны Франк», я особенно запомнил. Это кадры освобождения концлагеря Аушвиц (Освенцим) Советской Армией. Я никогда не забуду, как выводят детей, протягивающих ручонки с вытатуированными номерами концлагеря... А другой кадр был снят американскими операторами в Берген-Бельзене — там было показано, как американские бульдозеры свозили сотни и тысячи трупов в братские могилы. Да!.. Оба кадра ужасны... Но, кроме того, они раскрывают различные позиции тех, кто их снимал. Советские кадры полны сочувствия, сострадания, возмущения, американские — не более чем хладнокровный репортаж, лишенный какого-либо внутреннего участия. Мы знаем, что эти кадры обошли весь мир и они отчетливо показывают, что и правду, как бы она ни была жестока, нужно снимать с высоких нравственных позиций. Только тогда можно будет сказать всю правду о фашизме и покончить с ним».

Определить нравственную позицию — одна из главных предпосылок в работе киносценариста.

«ИК». Возвращаясь к вашим с Б. Добродее-

вым заметкам «С точки зрения драматурга...», к их мысли о том, что осознание новых возможностей документального фильма немыслимо без серьезных — и тематических, и творческих — открытий кинодраматургии неигрового кино, нельзя не заметить, что вопрос о функции кинодраматургии в произведениях документального жанра очень мало изучен...

К. С. Почти совсем не изучен. Не исследован глубоко и не поставлен по-настоящему на повестку дня. Отсюда неимоверная терминологическая путаница в понимании сценария, в определении места автора-сценариста в кинопроцессе и на производстве. Чаще всего автор насущно необходим на монтажной стадии фильма как «волшебник», могущий вдохнуть в бездумно снятый материал идею, чувство, мысль. В результате дальше более или менее связного пересказа в дикторском тексте содержания вещи дело не доходит. Но есть люди, которых это положение устраивает, они набили себе руку на такого рода «драматургии». Скорее всего, отсюда и возникает вечный вопрос: а нужен ли сценарий документальному фильму?

Что на это сказать?

Ту стадию оформления жизненного материала, с которой сталкивается сценарист документального фильма, можно назвать авторской лишь в том случае, если она содержит идею, посыл — своеобразный «ракетоноситель», способный вывести фильм на орбиту раздумий и суждений о запечатленном на пленке времени. Способный захватить умы, зажечь сердца миллионов людей. Такое случается не часто, тем более что жизнь, окружающая нас среда, сама проблематика действительности становятся все сложней и объемней — с каждым днем и часом. Возникает множество новых трудных вопросов, неведомых раньше проблем, нелегких задач. Когда это прежде полемизировали на темы — экономика и нравственность, человек и природа, акселерация, пределы физических и интеллектуальных возможностей человека?.. Когда с такой остротой возникал вопрос вопросов — мир или война, жизнь или смерть, гибель цивилизации в масштабах всего людского рода?! А когда, в какие времена нас захлестывал такой лавинообразный поток фактов, явлений, событий — тот самый, что в наши дни нарекли «информационным взрывом»?

Для того чтобы осмыслить все это на документальном экране, нужен автор. Публицист, наделенный не только острым видением самих фактов, но и глубоким пониманием того, что за ними кроется. Кинематографист, способный выразить время в лаконизме строгих документов.

Автор-документалист может перенести на бумагу свой замысел так, что он будет иметь все черты художественного вымысла, он может читаться, как захватывающий литературный опус. Потому что сам выбор фактов, их расстановка и сочетания образуют сюжет, композицию вещи со всеми необходимыми кульминациями, контрапунктами, завязкой, развязкой — со всем тем, что сопутствует профессиональному киносценарию. Такая — документальная — вещь не обязательно должна быть изложена на десятках страницах рукописного текста, важен взгляд, отношение к увиденному, открытому, пережитому.

В моей практике решающее значение имеет то, что для себя я назвал бы «первым вступительным наблюдением». Именно оно вдруг поражает, осеняет тебя, дает направление дальнейшему ходу мысли...

Скажем, живет в Новороссийске человек на редкость необыкновенной воинской судьбы — Владимир Никитович Кайда. Он с первым десантом высадился на Малой земле, целых четыре месяца отчаянно сражался там, получил множество ранений, прошел всю войну, выжил, победил и вернулся в родной город. А годы спустя на линии обороны Малой земли люди поставили памятник Неизвестному матросу и в нем запечатлели черты малоземельца Владимира Кайды. «Человек-памятник» и дал нам с Л. Мазрухо ключ к сюжету фильма «Новороссийские куранты». Вместе с мелодией самих курантов, каждый час звучащей над городом и написанной самим Д. Д. Шостаковичем.

Еще из морской тематики. Вот первое наблюдение — запись такого рода: «Заходит наше судно в далекий заокеанский порт. На борт поднимаются эмигранты и становятся в очередь за русской землей. Наши моряки, побы-

вавшие там, везут ее с собой...» Разве это не «сюжет для небольшого рассказа»?

В фильме о Российской Федерации — «Твое щедрое сердце» меня и режиссера Е. Ю. Учителя увлекла возможность сопоставить судьбу и заботы новосибирского Академгородка с жизнью одного села на Смоленщине. В том селе родился и вырос Александр Твардовский, там жил и работал умнейший, можно сказать, с головой академика колхозный вожак — С. И. Бизунов. Искания ученых из Академгородка и устремления Твардовского и Бизунова совпадали в главном — в нравственном отношении к долгу, к своим общественным обязанностям и жизненному предназначению.

...Образ непрестанно, несмотря ни на что идущих с Запада на Восток, с Востока на Запад составов — к линии фронта и в глубокий тыл страны — стал ключевой основой одного из фильмов киноэпопеи «Великая Отечественная» о бессмертном подвиге тружеников тыла — «На Восток».

Характер драматургии кинолент из цикла «Всего дороже» я бы определил следующими «вступительными наблюдениями». Ленинград еще обстреливают и бомбят, а он уже дает турбины и машины для освобожденных районов Донбасса и восстанавливаемого Днепрогэса. Вдовы из украинского села Хлыстуновка, не дождавшиеся с войны своих мужей, обращаются с письмом к английскому премьеру Маргарет Тэтчер — не размещайте ракеты на Британских островах... В годы страшного недорода, засухи, голода, холода люди уже думали о том, как вернуть красоту исторических памятников, порушенных войной...

Первый дом, который восстановили в Сталинграде, был легендарный дом сержанта Павлова. Помните знаменитую надпись — «Отстоим», исправленную на «Отстроим». Оператор снял это слово, поправленное чьей-то доброй рукой. Она вписала одну только букву «р»!..

У драматургии документального фильма свои уникальнейшие поиски и возможности, которые ждут исследователя, систематизации, проверки. Нужны выводы и прогнозы.

Скажу буквально несколько слов вот о чем. Если задачи кинохроники состоят в том, чтобы простым, ясным и наглядным языком факта, последовательно и в минимальный отрезок времени рассказать о текущих событиях дня, то документальный фильм предполагает более глубокую организацию и драматизацию жизненного материала. А это в свою очередь требует времени. Для осмысления отобранных фактов. Для изучения и подготовки дополнительных свидетельств — устных, фотографических, мемуарных... Вся предварительная документация необычайно важна и многотрудна, как и любая исследовательская работа. В идеальном случае она может привести к самостоятельной авторской мысли. Я уже применял слово — «охудожественный» — охудожественный документ, факт. Не я его придумал, оно встречалось в литературе о первых шагах документального кинематографа. А означало оно то же самое, что и теперь. «Охудожественный» — значит, развивающийся по законам искусства, значит — авторский отбор, производимый под каким-то субъективным углом зрения, отражающим неповторимость увиденного.

Опять обращусь к примерам.

В Одессе на справке о местонахождении судов одесской приписки слова «Марсель», «Коломбо», «Сингапур» на информационном стенде звучат как названия дачных станций, и если вам это удастся передать с экрана, появится Одесса во всем своем своеобразии.

Но есть вещи, которые в этическом и психологическом смысле требуют особого — и бережного, и тактичного, и остраненного — подхода, опосредования, так сказать, собственной совестью.

...Среди первых из первых, кто высадился на Малую землю, был легендарный майор Цезарь Куников. Он руководил десантом и погиб на шестой день после высадки. А через несколько дней на его имя пришло письмо от жены Натальи Васильевны. Оно долго странствовало и вернулось в Москву «за ненахождением адресата». И так и хранится с тех пор у Натальи Васильевны нераспечатанным. По сей день...

О письме мы узнали от Б. Е. Галанова — писателя, посвятившего немало волнующих страниц героической новороссийской эпопее.

Он, кстати говоря, сам снялся в нашем фильме «Возвращение в Новороссийск» и помог с поисками материала. Нас очень волновал драматический эпизод с письмом к майору Куникову, до сих пор никем не прочитанным. Но как его снять, не нарушая сокровенной интимности момента, я бы даже сказал сильнее — святости этой человеческой драмы?.. Перебрали десятки вариантов, думали о рассказе самой Натальи Васильевны, хотели просить ее открыть письмо, прочесть, показать... Хотели просто снять письмо и лицо Натальи Васильевны, снять могилу Цезаря Куникова в Новороссийске, прочитать над ней несколько слов из письма... Но все — буквально все — казалось нам натянутым, неубедительным. И мы скрепя сердце решили — снимать не будем, отказались от этого эпизода.

Да, в нашей профессии есть вещи непостижимые и недостижимые — это мое глубокое убеждение. И нужно уметь отказываться порой от самых, на первый взгляд, выигрышных и эффектных вещей. Это входит в кодекс чести кинодокументалиста.

Сценарий документального фильма должен давать режиссеру или оператору, или тому и другому вместе (и даже композитору) материал для воплощения на экране конкретных жизненных обстоятельств, незабываемых личностных черт человека, окружающей его среды, атмосферы, характерных подробностей портрета, быта и т. п. И хочу подчеркнуть — глубина первого наблюдения играет основополагающую роль.

Вспоминаю, как долго я ходил под впечатлением своих первых встреч — задолго до фильма! — с братьями Коккинаки, с В. С. Ильюшиным, с С. И. Бизуновым, как поразила меня своей открытостью, сердечностью бывшая «хозяйка Бранденбургских ворот», как неожиданно открылись люди, с которыми я давно был знаком, работал вместе, а со многими и подружился. Я говорю о документалистах, снимавших войну, о том, в каком свете они предстали передо мной, как только я увидел в них будущих героев документальной ленты.

Подлинность, эмоциональность, драматизм документального материала зависят в большой степени от силы исходного толчка, и если фильм не очень похож на сценарий по событийному ряду, но передает живое течение жизни, суть раскрываемых идей, то он сохраняет и авторское начало, и все своеобразие авторского поиска. Сценарий, как бы совершенен он ни был, рождается вместе с первым авторским впечатлением и кончается вместе с фильмом. Настоящий, честный, профессиональный сценарий, а не ловкая поделка. Конечно, и тут потери неизбежны, и частенько очень важные, дорогие тебе, выношенные вещи остаются за рамками фильма. Бывает — и нередко, — подводит техника, пленка, погода. Да, тысячу раз был прав Вертов, когда под документальным сценарием видел «более высокий тип плана» — такой, который бы обеспечивал непрерывное взаимодействие авторского плана с действительностью и был бы не догмой, а лишь «руководством к действию».

Все это приходит в голову при одной только мысли о терниях, подстерегающих автора-профессионала на ниве документального фильма. Дилетанты или люди случайные в нашем деле о рифах и подводных течениях профессии сценариста не задумываются вовсе. Пришел, увидел, слепил... Победил, не победил — тут как повезет, вся надежда на то, что вытащит тема, сам материал, — и ушел с легким сердцем до следующей оказии.

И еще очень важное. Нам нужно думать о зрителе, о том, чтобы он рвался на документальный фильм так, как, скажем, некогда на сенсационное неигровое «Воспоминания о будущем». Такое возможно, и первое слово здесь принадлежит кинодраматургу. Именно он в первую голову должен думать о том, как вызвать интерес у зрителя, как всколыхнуть в нем чувства любви, ненависти, гордости, радости, сострадания...

Собственно, мы и думали о зрителе прежде всего, работая над документальными киноэпопеями «Великая Отечественная» и «Всего дороже». Думали о кино- и телезрителе, о том, кто, как и где будет смотреть фильмы. Думали об интересности, сюжетно обостренной форме подачи во многом уже известного, знакомого людям материала. О том, как обогатить его

новыми открытиями, яркими человеческими судьбами, как прошлое, историческое сделать близким, необходимым зрителю наших лет, но прежде всего — молодому. Потому-то мне особенно запомнилось суждение о фильмах из цикла «Всего дороже» В. Козленкова — заместителя секретаря комитета ВЛКСМ Московского станкостроительного завода имени Серго Орджоникидзе. На обсуждении фильма в заводском коллективе он сказал, что «нашей молодежи сегодня очень ценно узнать, увидеть, как жили и трудились их сверстники в те нелегкие — голодные и холодные — годы, о чем они думали, мечтали». Все это имеет смысл, по словам В. Козленкова, уже потому, что «наша молодежь должна знать — на чем построено благополучие сегодняшнего дня, какой ценой оно достигалось. Нужно полагать, что молодые будут лучше ценить то, что они воспринимают сейчас как само собой разумеющееся».

Замечу попутно, что художественный руководитель «Великой Отечественной» Р. Л. Кармен высоко ставил авторскую мысль, роль сценариста в документальных лентах любого жанра — от киноочерка до киноэпопеи. Сам отменный литератор, автор десятка книг, множества очерков, статей, репортажей, Кармен почти никогда не делал своих собственных фильмов без писателя, сценариста, причем высокого литературного класса. С ним работали М. Цейтлин, Б. Горбатов, К. Симонов, Г. Боровик, И. Касумов... Начинали М. Кольцов и И. Эренбург. Это о чем-то говорит!

«ИК». Можно было бы вспомнить, что документальным кинематографом по-настоящему и всерьез увлекались такие литераторы, как С. С. Смирнов, Алексей Сурков, Андрей Малышко, Петр Павленко... Можно назвать немало других больших литературных имен. Эрнест Хемингуэй написал превосходный текст к фильму «Испанская земля»...

Но вот что чрезвычайно важно. Ведь и режиссер документального фильма должен, как, может быть, ни в каких других видах кино, обладать способностью чувствовать драматургию вещи. В процессе создания фильма живая действительность может внести самые неожиданные коррективы в первоначальный авторский замысел, и тут режиссер обязан быть, что называется, «хранителем огня», то есть той основополагающей идеи, отступление от которой может начисто разрушить произведение, поэтому в идеале он не может не быть сценаристом, публицистом в самом широком смысле этого понятия. В этом отношении, думается, интересен ваш опыт работы с Р. Л. Карменом.

К. С. Скажу, что мне вообще везло на режиссеров, на мастеров документального экрана, не только признающих сценарий кинодраматурга, а требовательно ждущих от него интересных идей, предложений, решений. В. Лисакович, М. Хуциев, Г. Асатиани, И. Гелейн, М. Юдин, Л. Мазрухо, И. Гутман, И. Григорьев, С. Пумпянская, Т. Семенов, В. Цеслюк — к этому списку я с удовольствием добавил бы киевлян И. Гольдштейна и Л. Автономова, — они прежде всего в своих поисках шли от идейно-творческих задач темы фильма, а не от его «престижного» облика или сиюминутной конъюнктуры. С ними интересно было работать, «сражаться», искать...

А Роман Лазаревич Кармен в моей судьбе — целая эпоха. Школа жизни и мужества. Близко мы сошлись, сдружились на его известной «Повести о нефтяниках...» Роман Лазаревич показал мне и режиссеру Михаилу Слуцкому снятый им на Каспии материал удивительной новизны и силы. Потом наши пути разошлись, а через десяток лет снова встретились — теперь уже до смерти Романа Кармена — на его латиноамериканской серии «Чили. Время борьбы, время тревог», «Камарадас. Товарищи», «Сердце Корвалана». А потом вы знаете — «Великая Отечественная», ставшая лебединой песней публициста.

«ИК» И последнее — над чем вы сейчас думаете, работаете?

К. С. Делаю (пока для себя) литературный кинопортрет Р. Л. Кармена — как бы в развитие того, что уже печаталось в журнале — «Если бы я писал сценарий о Кармене...».

Вместе со своими товарищами по фильму «Всего дороже» готовлюсь к новой крупномасштабной историко-документальной работе. Ищем «первое вступительное наблюдение».

Е. Громов

Родословная новаторства

Начало творческого пути Л. В. Кулешова

Имя выдающегося советского режиссера и теоретика кино Льва Владимировича Кулешова навсегда вошло в историю художественной культуры XX столетия. Его лучшие фильмы «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», «По закону», «Великий утешитель» давно уже стали киноклассикой. Его статьи и книги переведены на многие языки, они составляют золотой фонд киноведческой науки.

«Киноклассика», «золотой фонд»... Эти понятия невольно ассоциируются с чем-то стабильно-спокойным, академическим. Академичным выглядит Лев Владимирович Кулешов и на последних своих фотографиях, например, на занятиях по режиссуре во Всесоюзном государственном институте кинематографии, где он с небольшими перерывами проработал полвека. Вспоминаю и свое собственное первое впечатление о Кулешове, с которым я познакомился во ВГИКе в 1962 году: седовласый профессор с добрым, спокойным, можно сказать, умиротворенным лицом. Он действительно был добрым человеком, настоящим, академичным ученым, хорошим педагогом, его любили студенты. Но спокойным? Этот эпитет передает лишь внешнее в облике Мастера, обладавшего более чем беспокойным характером. Беспокойным прежде всего в творческом плане. Взрывчатыми, спорными были и остаются его книги, статьи, фильмы. Творческое наследие Кулешова, его личность и судьба составляют по сей день предмет серьезной полемики, причем не только эстетическо-киноведческой, но и идеологическо-политической. На Западе не однажды пытались фальсифицировать это наследие, например, противопоставить Кулешова (как и Эйзенштейна, и Довженко) социалистическому реализму.

Советские киноведы немало писали о Кулешове. Литература о нем — это небольшие, выпущенные в 20-е годы брошюры, солидные главы в учебниках, статьи в журналах и сборниках; правда, до сих пор нет ни одной книги, рассматривающей в целом его биографию и творческий опыт. Не исследован должным образом генезис Кулешова-новатора. Между тем истоки первопроходческих открытий пионера советского кино важны не только для понимания дальнейшего пути Кулешова, но и для уяснения многих важных сторон кинопроцесса 20-х годов, когда закладывались основы метода социалистического реализма в революционном социалистическом киноискусстве.

●

Говоря о глубинных корнях и истоках художественного развития выдающихся кинорежиссеров 20-х годов, наши исследователи вполне справедливо отмечали то замечательное воздействие, которое оказали на этих режиссеров античные трагики и классики критического реализма, революционная поэзия В. Маяковского, новаторские идеи К. Станиславского и В. Мейерхольда, проникновенный психологизм Рембрандта и В. Серова, красочное богатство французского импрессионизма, дерзкие эксперименты конструктивистов и художественная фотография. О собственно же кинематографических предпосылках кинематографического новаторства говорится менее охотно и чуть при-

Из книги «Лев Кулешов», подготовленной для издательства «Искусство» (серия «Жизнь в искусстве»).

глушенно. Недостаточно изучен вопрос о связях послереволюционного советского кино с дореволюционным — отечественным и зарубежным. Не все ясно в сложной теме: наши кинореформаторы и американский экран.

Лев Владимирович Кулешов несколько противоречиво высказывался о своей экранной родословной. С одной стороны, он повторял всю жизнь: мой учитель — Евгений Бауэр. Первая программная работа Кулешова послереволюционного периода «Знамя кинематографии» (1920) посвящена «памяти прекрасного кинематографиста и человека Евгения Францевича Бауэра...». В предисловии к ней сказано: «Основы некоторых мыслей, встречающихся в настоящем сборнике, провозглашены впервые В. Ф. Ахрамовичем-Ашмариным во время нашей совместной работы с покойным учителем и другом Е. Ф. Бауэром...» [1]. С другой стороны, в этой же работе «классическими для киноноваторов» объявляются американские картины: их создателей, прежде всего Д. Гриффита, тоже числит Кулешов в своих учителях.

Так думал не только Кулешов. С. Эйзенштейн писал, что фильмы Гриффита явились настоящим откровением для молодых советских кинематографистов 20-х годов [2]. С. Эйзенштейн, как и В. Пудовкин, прохладно относился к Бауэру, они уважали Я. Протазанова за высокий профессионализм и преданность делу, но никого из старых кинематографистов-«традиционалистов» своими наставниками не считали. В плане художественно-творческом дореволюционный кинематограф воспринимался ими резко негативно, субъективно они ориентировались в 20-е годы на монтажное американское кино. В недавней советской книге о Гриффите, принадлежащей перу режиссера Л. Трауберга, приводится выдержка из его письма (1936 года) создателю «Нетерпимости»: «Беру на себя смелость назваться одним из Ваших учеников, хотя, думаю, вряд ли найдутся люди в нашем искусстве, которые не были бы Вашими учениками... Наверное, Вам известно, какое большое значение имели Ваши фильмы для советских режиссеров и актеров. Мы увидели Ваши ленты в 1923—1924 годах (исключая «Нетерпимость», увиденную нами в 1919 году), то есть в годы, когда все мы — Эйзенштейн, Пудовкин, Эрмлер, Васильевы, я с Козинцевым — только начинали свою режиссерскую деятельность. Под влиянием таких Ваших вещей, как «Сломанные побеги», «Улица грез», «По пути на Восток», «Сиротки бури» и другие, мы создавали свою школу режиссуры» [3].

При всей их идейно-философской ограниченности лучшие фильмы Гриффита, наряду с лентами Ч. Чаплина, составляют самое ценное, истинно великое в американском немом кино. Быть учеником Гриффита весьма и весьма почетно. Тем более что ученики в социальном плане пошли несравненно дальше учителя и, вобрав в себя лучшее в зарубежной и отечественной художественной культуре, создали самобытный, великий кинематограф. Вызывает сомнения другое. Можно ли, объективно говоря, сводить все кинематографические влияния и импульсы, питавшие передовое советское кино 20-х годов, к фильмам одного Гриффита, одних американцев? Это решительно отрицает, например, видный французский киновед Жорж Садуль.

Говоря в своей фундаментальной «Всеобщей истории кино» о действительно огромном влиянии гриффитовских фильмов на советских кинореформаторов, он тут же предостерегает от преувеличения этого влияния, что свойственно буржуазному киноведению, в особенности англо-американскому. «Нетерпимость», — утверждал маститый историк кино Сеймур Смит, — была счастливой судьбой советской кинопромышленности. Таким образом, она стала финансовой, так же, как и эстетической и технической, базой кино СССР... Именно после просмотра «Нетерпимости» Ленин писал свои знаменитые слова о том, что «кино есть и должно стать самым мощным оружием пролетарской культуры...» «Нетерпимость» отметила собой истинное начало советского кино... Одним словом, произведение Гриффита было для

[1] Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. М., 1979, с. 39.
[2] Сб: Д. У. Гриффит. М., 1944, с. 45.
[3] Трауберг Леонид. Дэвид Уорк Гриффит. М., 1981, с. 3—4.

советского кино тем же, чем «Капитал» Маркса — для большевистской революции: творческим вдохновением и идеологическим источником...» «Есть ли необходимость, — с глубокой иронией замечает Садуль,— подчеркивать чисто произвольный характер этих разглагольствований?» [4]

Комментировать рассуждения С. Смита действительно нет надобности: они очевидно и даже смехотворно несостоятельны. Он довел до логического абсурда искусствоведческую концепцию, согласно которой Гриффит и только Гриффит является «крестным отцом» наших кинореформаторов 20-х годов. Но эта концепция отнюдь не выросла на пустом месте, она требует серьезного и обстоятельного рассмотрения и, прежде всего, поверки историческими фактами.

Когда, в какое время советские кинематографисты старшего поколения познакомились и могли познакомиться с фильмами Гриффита и с главным из них — «Нетерпимостью»? Этим вопросом задался еще Ж. Садуль, но более полно и точно ответили на него советские киноведы С. Гинзбург и В. Листов [5].

Вероятно, первым общественным просмотром «Нетерпимости» явилась ее демонстрация в Петрограде 17 ноября 1918 года. На этом просмотре, организованном Петроградским комитетом, присутствовал нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский. В краткой газетной информации фильм был назван «новой выдающейся американской постановкой». В конце мая 1919 года состоялся просмотр фильма в Москве, в кинотеатре «Художественный». Так же, как и в Петрограде, в зале находились видные партийные и советские работники, известные деятели искусств, художники. Где-то ближе к 1921 году начинается широкий прокат «Нетерпимости» в Советской России.

Молодым, никому не известным людям, какими являлись в те годы наши кинореформаторы (за исключением Кулешова — о нем разговор особый), вряд ли удалось побывать на первых общественных просмотрах «Нетерпимости». Самое раннее, когда кто-то из них мог увидеть шедевр Гриффита, это 1919 год. Его, кстати, называет Л. Трауберг в своем письме к Гриффиту. Судя по воспоминаниям Дзиги Вертова, он увидел фильм в 1920 году. По свидетельству С. Юткевича, он впервые посмотрел «Нетерпимость» вместе с С. Эйзенштейном осенью 1921 года в кинотеатре «Художественный». Не раньше этого времени увидел фильм В. Пудовкин.

В начале 20-х годов открывается широкий прокат заокеанских лент в Советском Союзе. И тогда же начинается сильное и бурное, но отнюдь не апологетическое, не слепое увлечение нашей творческой молодежи «американским монтажом», американской кинематографией. Разумеется, она и раньше была представлена на русском экране, преимущественно вестернами и комедиями, но не занимала лидирующего места в киноимпорте. Ее опережали фильмы итальянские, французские, датские... В годы первой мировой войны 60 процентов репертуара составляли картины отечественного производства. Во время же гражданской войны киноимпорт практически свелся к нулю.

К чему мы клоним? Даже одни прокатно-цифровые данные, не говоря уже о других фактах и обстоятельствах, изложение которых слишком далеко увело бы нас от темы, свидетельствуют, что первичные, ранние, осознанные, а чаще неосознанные, но весьма сильные экранные впечатления молодые люди эйзенштейновского поколения получали и могли получать не столько от американских, сколько от русских и западноевропейских картин. Каких? Это уже требует специального искусствоведческого исследования. Отметим лишь, что С. Эйзенштейну, судя по его автобиографическим запискам, наиболее запомнились увиденные в Париже в 1908 году феерии Ж. Мельеса. В. Пудовкин на склоне лет вспоминал о том сильном впечатлении, которое произвел на него в 1916 году фильм Я. Протазанова «Пиковая дама». Первое знакомство И. Пырьева

---

[4] Садуль Жорж. Всеобщая история кино, т. 3. М., 1961, с. 207.

[5] См.: Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963, с. 213; Листов В. Пролог к «Нетерпимости».— В сб.: Из истории кино, вып. 9. М., 1974, с. 188—191.

с кинематографом состоялось в деревне в конце 10-х годов: «На тусклом сером экране... двигались Прэнс и Глупышкин, демонстрировались какие-то итальянские боевики со львами и гладиаторами. Было интересно!»[6]

Любимыми картинами тамбовского реалиста Льва Кулешова являлись фильмы с участием датских актеров Асты Нильсен и Гаррисона. Сохранились в его памяти итальянские боевики, в частности знаменитая «Кабирия». Увлекался он и французским комиком Максом Линдером. Не прошел Лев Кулешов и мимо русских картин с участием В. Холодной, В. Коралли, В. Максимова, И. Мозжухина. Отмечал он и «грандиозные» исторические постановки — «1812 год», «Оборона Севастополя». «Нынче я думаю, что на молодежь эти фильмы производили сильное впечатление кажущейся правдивостью»[7].

Как мы помним, придя работать в кино, Кулешов стал учеником Е. Бауэра. Подробнее о последнем мы скажем ниже. Сейчас лишь укажем, что Бауэр начал работать в 1913 году на кинофабрике братьев Пате, откуда вскоре перешел к Ханжонкову. В первых своих картинах Бауэр явно отталкивается от французской, а еще больше от итальянской кинематографической школы. Фильмом «Немые свидетели» — лучшим, по мнению современной критики, отечественным фильмом 1914 года, начинается слава Бауэра как ведущего мастера русского кино. По словам Ж. Садуля, «некоторые из фильмов Бауэра во время первой мировой войны попали в Париж, где их, вероятно, мог видеть Деллюк, который, несомненно, имел в виду Бауэра, когда писал, что Гриффит в числе других многим обязан русскому кино. Зато русское кино вряд ли могло до 1914 года что-нибудь перенять от американского режиссера, творчество которого было еще неизвестно в Европе»[8]. После 1914 года Бауэр наверняка видел заокеанские картины, вероятно, они оказывали на него определенное влияние, но его нельзя считать решающим, принципиальным: Бауэр уже был вполне сложившимся мастером.

Его ближайший ученик Кулешов, вообще говоря, располагал возможностью посмотреть «Нетерпимость», когда она попала в Москву. Но это маловероятно. Не тем был занят тогда семнадцатилетний художник ханжонковского ателье. В его статьях 1917 года нет никаких следов увлечения или даже особого интереса к американской кинематографии, хотя, надо полагать, именно тогда он начинает к ней внимательно присматриваться. Первая ссылка на американцев содержится в статье «Искусство светотворчества» (1918). В сочинениях Кулешова нет точных указаний относительно времени, когда он впервые увидел «Нетерпимость». Скорее всего, где-то в 1919 году, работая в секции перемонтажа Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса. Но почти несомненно, что Кулешов слышал и читал о «Нетерпимости» ранее: о фильме, как и об американском кино в целом, немало писали в русской кинопрессе. Осмысливает же он опыт Гриффита в работе «Знамя кинематографии» (1920).

Возможно, читатель несколько утомился фактографическими выкладками. Но без них трудно идти дальше. Трудно и развеять некоторые легенды о Кулешове, в частности о его некоем изначальном «американизме». Распространено мнение, что чуть ли не сразу по приходе в кинематограф Лев Кулешов, изучая зрительские реакции на фильм, уловил эстетическое превосходство монтажного американского кино над европейским, повествовательным... «Это,— читаем мы в книге Т. Селезневой, — началось где-то году в 1916-м. Социолог-одиночка отправился в кинотеатры. Кинотеатры выбирал дешевые — публика там была «хуже воспитана» и потому непосредственнее реагировала на то, что видела. Крики, аплодисменты, свист, смех, шум — все учитывалось и анализировалось. Важно было понять, «какие и как сделанные картины производят максимальное воздействие на зрителя»[9].

«Еще до революции, — писал автор этих

[6] Сб.: Как я стал режиссером. М., 1946, с. 203.
[7] Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975, с. 6—7.
[8] Садуль Жорж. Всеобщая история кино, т. 2. М., 1958, с. 297.
[9] Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л., 1972, с. 59.

строк много лет назад, — Кулешов и его группа специально изучали реакцию зрителей на фильм, осуществляя то самое социально-психологическое исследование публики, о котором так много говорят сейчас» [10].

Теперь я думаю, что все это маловероятно. Не было ни социолога-одиночки, ни группы, специально изучавшей киноаудиторию. В «бауэровские» годы Кулешов делал декорации к фильмам, снимался в качестве киноактера, читал книги, смотрел фильмы и театральные постановки, ухаживал за барышнями, но о киносоциологии вряд ли помышлял, хотя, конечно, внутренняя природа успеха прокатного фильма его интересовала, и, возможно, об изучении аудитории он уже тогда начал думать.

Что же получается? Селезнева, Громов и другие советские и зарубежные киноведы взяли и придумали всю эту историю с посещением кинотеатров? Нет, не придумали: они исходили из книги самого Л. Кулешова «Искусство кино» 1929 года. Там черным по белому написано: я, Кулешов, в 1916 году, изучая киноаудиторию, пришел к выводу и объявил о том, что основным средством воздействия на зрителя является монтаж. Рассказывается подробно, как изучалась эта киноаудитория: сначала отправились в центральные дорогие кинотеатры, потом перешли в более дешевые [11]. Почему же он так написал? Трудно сказать. Книга выходила в сложное для Кулешова время, когда его резко упрекали в формализме, в отрыве от жизни. Возможно, ссылками на зрительские вкусы и ориентации он хотел как-то отвести от себя подобные упреки, укрепить свои позиции.

Во всяком случае, он иначе говорил об этой проблеме в более ранней работе «Знамя кинематографии», которая, однако, полностью была опубликована впервые лишь в 1979 году: «Если бы мы в 1914—1916 годах пошли в кинотеатры и начали бы усердно просматривать все выпускаемые картины как русских, так и иностранных фабрик и обратили бы внимание на то, какие картины больше всего впечатляют публику, какие картины больше всего заставляют публику реагировать на кинодействие, то мы пришли бы к любопытным установлениям. Между прочим, необходимо отметить, что наблюдать надо было главным образом за публикой третьих мест, как за наиболее восприимчивой, непосредственной и не так отравленной предрассудками и условностями обывательщины, как публика первых мест. Интересующий нас опыт на практике дал следующие результаты: 1) картины иностранного выпуска нравятся больше, чем русские; 2) из иностранных — все американского производства и детективные сюжеты. В особенности публика чувствует американские картины. При удачном маневре героя, при отчаянной погоне, при смелой борьбе подымается в третьих местах такой восторженный свист, вой, гиканье и напряженные, заинтересованные фигуры вскакивают со своих мест, чтобы разглядеть получше интересное действие. Поверхностные люди и глубокомыслящие чиновники страшно пугались американщины и детектива в кинематографе и объясняли успех подобных картин необычайной развращенностью и плохими вкусами молодежи и пролетарской публики. Если мы внимательнее присмотримся к тем картинам, которые так впечатляют публику, проследим метод их составления и сопоставим выводы... то увидим, что литературные сюжеты картин здесь ни при чем и о развращенности публики говорить не стоит» [12].

Разве Кулешов здесь утверждает, что он самолично отправлялся в кинотеатры с целью изучения зрительских реакций? Ничего подобного он не говорил и в своих мемуарных работах «50 лет в кино» и «Годы творческих поисков». Обратим внимание на сослагательное наклонение, к которому он прибегает, потом, правда, опуская частицу «бы». Если бы! Если бы кто-то в те годы стал изучать психологические реакции публики «третьих мест», то он бы пришел к таким-то выводам...

Не пришел бы! Натура увлекающаяся, Лев Кулешов «опрокинул» на прошлое свои наблюдения и оценки кинематографической ситу-

[10] Громов Е. Художник кино. — В сб.: Вопросы киноискусства, вып. 14, М., 1972, с. 148.

[11] См.: Кулешов Лев. Искусство кино (Мой опыт). М., 1929, с. 13—18.

[12] Кулешов Л. В. Статьи. Материалы, с. 91—92.

ации 20-х годов, когда американские фильмы, в особенности комедийные и вестерны, завоевали огромную популярность у широкого зрителя. А дореволюционная публика, о чем уже отчасти шла речь выше, воспринимала их довольно прохладно. В массе своей она была воспитана на европейском и русском кинематографе. Не удивительно, что американская комедия и мелодрама имели меньший успех, чем французская. Большую популярность снискали американские приключенческие ленты, но скорее те, которые по своей стилистике находились ближе к привычным образцам западноевропейского кино.

Впрочем, в русской кинематографической среде быстро и по достоинству оценили высокий профессионализм американского кино: энергичное развертывание действия, богатство и изобразительность трюковых съемок, слаженность и масштабность массовых сцен, отличное качество кинофотографии, добротность декоративного оформления и, конечно, замечательное мастерство актерского исполнения. В одной из своих публичных лекций в Петербурге еще в 1914 году известный театровед С. Волконский подчеркнул, что «американец» — единственный подлинно кинематографический актер; в отличие, скажем, от итальянцев американские актеры не делают ни одного жеста специально для зрителя, напоказ, они держатся перед аппаратом с удивительной естественностью. Но это — мнение специалиста-искусствоведа, а массовый зритель отдавал все свои симпатии «несравненной» Франческе Бертини или Лидии Борелли.

Что же касается отношения нашей публики к русским фильмам, то в принципе оно было весьма и весьма положительным, заинтересованным. Это, кстати, отмечал и сам Кулешов в 1917 году в статье «Искусство светотворчества»: «Русская публика... восхищается произведениями отечественного кинотворчества» [13]. Русские картины с участием любимых «королей» и «королев» экрана не только не отставали по прокатному успеху от прославленных иностранных боевиков, но частенько их опережали.

[13] Кулешов Л. В. Статьи. Материалы, с. 52.

Так что же представляла собой отечественная кинематография в те годы, когда в ней начал работать Лев Кулешов? Что она ему дала и могла дать?

●

Вследствие технико-экономической отсталости России кинопроизводство в ней стало разворачиваться позднее, чем в других европейских странах. Только в 1908 году появляются первые отечественные фильмы, но они уступают по своим постановочным параметрам зарубежной продукции. Однако русская кинематография быстро набирает темп и силу. С началом первой мировой войны прекращается импорт немецких картин и существенно сокращается приток франко-итальянских. Это сразу создает крайне благоприятную конъюнктуру для развития отечественного кинематографа, тем более что за предшествующий период был накоплен немалый производственный и творческий опыт, сложились кадры режиссеров, операторов, декораторов, администраторов, вспомогательного персонала. Русская публика, и раньше с интересом относившаяся к отечественным картинам, теперь, в годы войны, требует их во все возрастающей мере. Не удивительно, что в этих условиях, словно грибы после дождя, появляются новые и новые кинофирмы, расширяются старые. Киностолицей становится Москва. Почему она, а не Петроград? Трудно сказать. Вероятно, петроградская буржуазия предпочитала вкладывать свои капиталы в более солидные отрасли индустрии и торговли; играло свою роль и отрицательно-пренебрежительное отношение к кинематографу со стороны Николая II. Так или иначе, но именно в Первопрестольной, в районе Тверской улицы, сосредоточиваются основные киноконторы. Появляются они, впрочем, и в других городах, русский кинорынок практически безграничен, что вызывает ажиотаж, кинобум. В стране стремительно увеличивается производство фильмов. По неполным данным если в 1913 году выпускалось 129 картин, то в 1914 году — 232, в 1915 году — 370, в 1916 году — 499.

Кинодело в России, как и повсюду, носило типично капиталистический характер. В него

устремилась масса крупных и мелких дельцов, всякого рода авантюристов и темных личностей. Еще бы! Запахло почти мгновенной наживой. Чего стоит одна лишь реклама, печатавшаяся в быстро расплодившихся киножурналах. «Вот где куча денег! Умейте их взять! Боевики!.. Боевики!.. Боевики!.. Один боевик не уступает другому!.. Битковые сборы гарантированы!» В журнале «Проэктор» в 1915 году был напечатан характерный фельетон под названием «Сор» — о кинематографических нравах. Там описывалась знаменитая кофейня Филиппова, где собиралась «вся торговая Москва. Под звон стаканов, гул голосов и шарканье сотен ног здесь продают, покупают, устраивают дела, делишки, шельмуют и обжуливают. За одним столиком шепчутся о ценах на сало и кожи, за другим группа биржевых щук охаживает наивного провинциала, за третьим раздается хриплый смех «жрицы свободной любви», а вон там в углу знакомые лица наших кинематографических деятелей — секция «просмотрщиков». Один тип — некий Борис Борисович — старый воробей кинематографа. «Хитрая бестия, умный, изворотливый, со всеми на ты, горячо пожимает руки направо и налево, будто бесконечно рад каждому рылу, а вместе с тем на текущем счету у него перевалило за полмиллиона». Другой тип — фабрикант г. Н. «К этому теперь на сидоровой козе не подъедешь. Фабрикант! Мелькает пятками, карабкается на Олимп, всей своей фигурой тщится изобразить бога. Ездит на автомобиле даже из кабинета в переднюю, кофейня его шокирует, ибо преисполнен теперь царственного величия и на малых сих взирает сверху вниз» [14].

Понятно, что таких «фабрикантов» менее всего занимала художественная сторона кинематографа. Фильм для них являлся товаром, не больше, а богом — чистоган, добываемый любой ценой. И подавляющее большинство русских картин того времени, равно как и американских, французских, итальянских, немецких, не содержало в себе и грана искусства. В. И. Ленин еще в 1907 году сказал в беседе с Вл. Бонч-Бруевичем, что пока кино, находясь в руках пошлых спекулянтов, «приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес» [15]. Говоря современным языком, кинематографическая продукция тех лет являла собой в основном типично буржуазный «масскульт» — фальшивые салонные мелодрамы, глуповатые фарсы, примитивные детективные, эротические ленты... Все это было рассчитано на самые низменные вкусы и потребности.

Вместе с тем необходимо видеть и те крупицы пользы, которые заключал в себе дореволюционный кинематограф, а главное, в аспекте нашего изложения, — его потенции и внутренние ресурсы. Видеть и понимать, что люди в нем даже среди кинопредпринимателей подвизались разные, не только авантюристы и жулики.

●

Июньским днем 1916 года семнадцатилетний невысокого роста, аккуратно одетый юноша переступил порог кинофабрики Ханжонкова и поднялся в ателье, в трех углах которого одновременно снимались три фильма. «То и дело, — вспоминает Кулешов, — слышались возгласы: «Монтеры, свет!», или «Стоп!», или «Выключить!». Юпитеры заливали ателье ослепительным, непривычным дуговым светом. Перед каждым аппаратом действовали актеры, а режиссер непрерывно подсказывал действие. Один из режиссеров командовал: «Подходит к ней... так... опускается на колени... так... негодует... Возмущайтесь!.. Возмущайтесь!.. Сильнее!.. Переживайте... глубже... еще глубже... так... рыдайте!.. Встала!.. Пошла!.. Медленней... Поворачивайтесь... Бросайтесь к нему... Объятие... крепче... Поцелуй... Еще поцелуй... Затемнение! Монтеры, выключить...» [16]

Это зрелище никак не вдохновило молодого человека, оно совершенно не вязалось с его представлениями о таинстве художественного творчества. Реакция понятная. В немом кино,

---

[14] Проэктор, 1915, № 5, с. 4.

[15] Сб.: Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1963, с. 93

[16] Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино, с. 23.

да еще в его архаическую эру, чисто производственная сторона кинотворчества, особенно резко выступала вперед, а у режиссеров-ремесленников она вообще все поглощала. Но заметим: в ханжонковском ателье-павильоне одновременно могли снимать три фильма. В нем в случае надобности выстраивали в натуральную величину декорацию трехъярусного зала. Вот что писал о только что открывшейся ханжонковской кинофабрике репортер журнала «Сине-фото»: «...первое, что поражает вас, когда входите в громадный по размерам павильон об-ва — это море света, которым он залит. Весь выстроенный из железобетона и стекла, съемочный павильон отовсюду — с боков и сверху открыт доступу сверкающих лучей солнца... Но и это мало великому Кинемо: на помощь солнцу (на случай, если бы оно закапризничало) стоит ряд «Юпитеров» — особого устройства дуговых ламп, дающих огромное количество света» [17]

Сделаем скидку на принятый тогда экзальтированный тон журнального репортажа, но действительно кинофабрика, куда попал Кулешов, не уступала по своей технико-производственной оснащенности и размерам многим ведущим западноевропейским студиям Эта кинофабрика по праву считалась лучшей в России Ее владелец Александр Алексеевич Ханжонков был, несомненно, человеком незаурядным. Кстати, он проявил себя не только как бизнесмен, но попробовал свои силы и в режиссуре, писал сценарии Этот донской казак, хорунжий, едва в России появились кинотеатры, «заболел» кинематографом. Выйдя в отставку, он становится в 1906 году представителем в Москве иностранных кинофирм, с которыми, в особенности с французскими и итальянскими, сохранит, при полной финансовой независимости, и впоследствии хорошие связи. В 1907 году Ханжонков основывает собственное дело. Через несколько лет он учреждает акционерное общество «А. Ханжонков и К°». В 1915 году общий оборот кассы достигает весомой цифры: 2 897 382 рублей. По неполным данным, каталог поставленных у Ханжонкова кинокартин за период 1908—1919 годов насчитывает 370 названий. Среди них не только игровые фильмы, но и хроникальные, видовые, мультипликационные, научно-популярные. О деловом размахе Ханжонкова свидетельствует, например, такой факт. Перед войной он направляет кинооператора на Дальний Восток, и тот присылает ему около 12 тысяч метров заснятого негатива. Съемки велись в Порт-Саиде, Сингапуре, Владивостоке, в районе Берингова пролива... Комментарии здесь излишни. По общему признанию, А. Ханжонков сделал много полезного для развития отечественного кинематографа, в котором он работал и в советское время.

Не будем, однако, идеализировать его личность. Как глава акционерного общества Ханжонков являлся вполне деловым и расчетливым коммерсантом. Иначе нельзя! Конкурентная борьба в киноиндустрии носила жесткий, беспощадный характер. Когда акционеры нашли убыточным открытый Ханжонковым кинотеатр образовательного и видового фильма («разумный кинематограф», по тогдашней терминологии), то главе фирмы пришлось этот кинотеатр закрыть. Просвещение народа — благородное дело, но дивиденды прежде всего. На ханжонковской кинофабрике снималось более чем достаточно вполне развлекательных боевиков, из проката которых извлекались хорошие деньги. Другое дело, что он дорожил репутацией фирмы, старался избегать откровенной пошлости, привечал талантливых людей — Е. Бауэра, В. Старевича, В. Туркина, А. Вознесенского, Б. Завелева, Л. Кулешова...

Разумеется, порядки на кинофабрике были достаточно строгие. Болтаться без дела никому не позволялось. Каждый должен был в совершенстве знать свое ремесло и не тратить впустую хозяйские деньги. За последним ревностно следила жена Ханжонкова Антонина Николаевна. Кулешов говорил, что своею властностью и истинно купеческой хваткой она напоминала Вассу Железнову. Однажды, будучи уже штатным художником, Кулешов задумал поместить в выстраиваемую им декорацию фигуру резного позолоченного амура

[17] Сине-фото, 1915, № 14—15, с. 65.

Такового на складе фабрики не оказалось. Человек настойчивый, Кулешов нашел амура в одном из мебельных магазинов. За его прокат запросили довольно дорого. Ханжонкова заявила: либо отказывайтесь от амура, либо платите из своего кармана. Кулешов выбрал последнее, и зря: по его собственному признанию, на экране амур получился нехорошо, непонятно и невыразительно.

Дело, конечно, не в этом злополучном амуре. Важнее подчеркнуть другое. Безусловно, на ханжонковской кинофабрике Кулешов прошел неплохую экономическую школу. Его научили быть точным в деловых вопросах и разбираться, что выгодно, а что не выгодно в постановочной работе. И это осталось у него на всю жизнь. В личном плане человек отнюдь не экономный, он все свои фильмы потом будет снимать в кратчайшие сроки и с минимальной затратой средств. В этом Кулешов тоже, и не без основания, усматривал одну из граней режиссерского профессионализма

...Молодой человек осмотрелся в павильоне и нашел, наконец, человека, к которому его направили. Это был средних лет красивый мужчина, одетый в свободную бархатную блузу. Обаятельный, приветливый, с мягкой, чуть грустной улыбкой, он сразу располагал к себе. Евгений Францевич Бауэр.

Лев Владимирович не однажды рассказывал, как складывались его взаимоотношения с Бауэром. В отдельных моментах его воспоминания не совсем согласуются друг с другом. В книге «Искусство кино» он пишет, что его первые эскизы к фильму «Тереза Ракен» понравились как «миленькие картинки», но вместе с тем его разругали самым беспощадным образом. Кто разругал, не указано, но можно понять, что речь идет о Бауэре. В последней изданной при жизни книжке Кулешова сказано вполне определенно: «...когда я принес свои эскизы на кинофабрику, режиссер Бауэр раскритиковал их в пух и прах»[18].

Исчерпывающее высказывание, не правда ли? Однако в автобиографии, напечатанной в сборнике «Как я стал режиссером», читаем иное. И это «иное» никогда не опровергал Кулешов. «Через несколько дней я принес на студию эскизы окон, дверей, орнаментов и т. п. К ним отнеслись равнодушно. А когда я, опечаленный, собирался уже уходить с фабрики, меня взял под руку странный человек с лицом католического монаха, с седеющими волосами, зачесанными на лоб челкой Это был сценарист В. Ф. Ахрамович-Ашмарин. Он прочел мне первую лекцию о кинематографе, о кадре, построении декорации, о значении первого плана — «диковинки», как он его называл. Ашмарин мне рассказал также о художнике В Е Егорове, как о лучшем и наиинтереснейшем в кинематографе»[19].

Признаться, я ранее сомневался в том, что Ахрамович-Ашмарин сыграл столь важную роль в становлении будущего основоположника социалистического кино. Вроде бы это люди разного масштаба, и одно дело сопоставить Кулешова, допустим, с Бауэром, другое — с второстепенным сценаристом и кинодеятелем. Однако дальнейшее изучение дореволюционной кинематографии, в частности ее журнальной периодики, убеждает, что подобные сомнения неосновательны. Не так уж мало из того, что станет предметом фундаментального изучения (и открытия) в 20-е годы, пусть в первом приближении, но затрагивалось и обсуждалось кинокритикой 10-х годов: специфика актерской игры на экране, роль сценария в кинематографе, проблема организации пространства и материальной среды в фильме и многое другое. Средний уровень киномысли в России был отнюдь не низким, так что средний, но прогрессивно мыслящий, опытный и культурный кинематографист, каким являлся Ахрамович-Ашмарин, мог немало полезного и нового рассказать неофиту кино.

Ахрамович-Ашмарин интересен еще и по другой причине. Сам факт его общения с Кулешовым и Бауэром наводит на определенные размышления. Сейчас трудно установить, какие дела привели его на студию Ханжонкова, но основная его работа протекала в конкурирующей фирме — «Тиман, Рейнгардт, Оси-

[18] Кулешов Лев. Годы творческих поисков. М., 1968, с. 10.

[19] Сб.: Как я стал режиссером, с. 157—158.

пов и К°». Там он заведовал литературной частью. Эта фирма выпускала фильмы под общим названием «Русская золотая серия». Как раз в ее рамках дебютировал в кино, что широко рекламировалось в киножурналах, Всеволод Мейерхольд. С ним не только лично был знаком Ахрамович-Ашмарин, но он написал сценарий по им же переведенному роману С. Пшибышевского «Сильный человек». Фильм по этому сценарию начал ставить в июле 1916 года Мейерхольд. Художником у него работал В. Егоров, тот самый, которого Ахрамович-Ашмарин рекомендовал Кулешову в качестве примера для подражания. Кинематографическое же имя этот крупнейший мастер отечественного кинодекорационного искусства составил на предыдущем мейерхольдовском фильме, «Портрете Дориана Грея». По свидетельству Л. Оболенского, ближайшего друга и сподвижника Кулешова, тот предложил ему в 1919 году, когда он находился в командировке в Свердловске (Екатеринбурге), посмотреть этот фильм. «Он прекрасно знал фильм и как бы «показывал» мне его, объясняя многое и помогая обнаружить то, что для рядового зрителя прошло бы незамеченным. Это был фильм с участием Мейерхольда. Кулешов обратил внимание на сдержанность его поведения на экране. Он все время обращал внимание на компоновку кадра и говорил, что это не декорация, как в театре. Здесь выстроен кадр» [20].

По-видимому, благодаря Ахрамовичу-Ашмарину молодой Кулешов прикоснулся к кругу идей и импульсов, исходивших от великого театрального реформатора, оказавшего сильное воздействие и на развитие русского кинематографа. Сам Кулешов никогда не считал себя и не являлся прямым последователем и учеником Мейерхольда; в статье 1922 года он неодобрительно отозвался о фильме «Портрет Дориана Грея», тем не менее, как мы убедимся позднее, некоторые идеи Мейерхольда были ему близки. Но вернемся к Евгению Бауэру.

Бесспорно, это одна из самых любопытных и даже загадочных фигур старой русской кинематографии. Огромная прижизненная слава и последующее забвение, почти что третирование в киноведении 20—40-х годов. Пожалуй, лишь в 60-е годы начали им интересоваться снова и всерьез. По словам С. Гинзбурга, Бауэр первым в русской дореволюционной кинематографии и одним из первых в кинематографии всего мира понял, что кино — искусство в значительной мере изобразительное, существенно отличающееся от театрального, на которое ориентировались большинство кинорежиссеров и киноактеров его времени. Объективный и добросовестный ученый, С. Гинзбург сделал очень многое, чтобы развеять миф о Бауэре, который насаждался в нашем киноведении: Бауэр, дескать, декадент, сноб, формалист, эстет.

Известный в дореволюционное время драматург, имевший склонность к теоретическим обобщениям, А. Вознесенский, отдавая должное личным качествам Бауэра — его честности, порядочности, культурности, вкусу, — утверждал, что «говорить всерьез о нем как о кинорежиссере нельзя. Бауэр не интересовался человеком на экране. Его интерес был сосредоточен на вещах, на скульптурных завитках, на декоративном пятне, т. е. на художественных деталях зрелища, а не на сути экрана, как искусства» [21].

Известный критик и организатор производства М. Н. Алейников, всячески поднимая Якова Протазанова — действительно выдающегося мастера, — не уставал наносить удары по Евгению Бауэру, его сопернику в дореволюционном кинематографе. Была создана удобная схема, корни которой следует искать в кинолитературе весьма давних лет: до революции в кино существовало два направления — реалистическо-психологическое и декадентское, упадническое. Вождем первого объявлялся Протазанов, лидером второго — Бауэр, фильмы которого «задерживали русский кинематограф в его движении к реализму» [22].

---

[20] Кулешов Л. В. Статьи, Материалы, с. 66

[21] Вознесенский А. Искусство экрана. Киев, 1924, с. 93.

[22] Сб: Яков Протазанов. М., 1967, с. 18.

Эта схема была принята с незначительными поправками и Н. А. Лебедевым, хотя она плохо вязалась с его же собственными рассуждениями о новаторах и традиционалистах. Как-никак Бауэр был учителем Льва Кулешова и через него оказал огромное влияние на творческую молодежь 20-х годов. Ставя под сомнение новаторство Бауэра и заявляя, что лишь Протазанов «ближе, чем кто-либо другой в русской дореволюционной кинематографии, подходил к подлинному искусству кино» [23], Николай Алексеевич Лебедев разрушил логику своей концепции и вступил в непримиримое противоречие с фактами. Не удивительно, что во втором издании «Очерков истории кино СССР» Н. А. Лебедев отказался от многих своих прежних формулировок и оценил Бауэра более позитивно.

Первым, кто начал серьезно и аргументированно пересматривать киноведческие представления о Бауэре, был, по-видимому, Н. М. Иезуитов. В написанной еще до Отечественной войны работе «Киноискусство дореволюционной России» (она увидела свет лишь в 1958 году) Иезуитов отмечает, что «...Бауэр не был чужд изображению психологии, и его справедливо считали создателем психологической драмы наравне с Протазановым и Чардыниным. А Протазанов иногда так оформлял свои фильмы, что затмевал постановочной стороной всех своих современников... Что же действительно разделяет оба главных направления в русском предреволюционном кино?. Отношение их представителей к смежным областям искусства. Протазанов считал кинематограф искусством, продолжающим тенденции театра, и потому ориентировал искусство фильма на использование опыта театрального актера, театральной декорации, не чуждаясь, впрочем, и собственно кинематографических исканий в области монтажа, освещения кадра и пр. Бауэр, напротив, полагал, что кинематограф — изобразительное искусство и потому экран должен обращаться прежде всего к опыту живописи. Отсюда стремление его к красоте и эффектности кадра, к красивой декорации, в ущерб иногда актеру, образам, создаваемым им, и даже драматургии картины» [24].

Ныне представляется достаточно очевидным, что деление кинематографа на «психологический» и «живописный», «декоративный» не только огрубляет реальный процесс, но и нарушает правила логики, требующей единого основания для сравнений. «Психологический» — это атрибут содержания, идейно-тематической направленности фильма; «декоративный» — его формы, стилистических особенностей.

Психологизм в искусстве может быть выражен путем описания — изображения как самого человека, так и окружающей среды. Тончайший исследователь «диалектики души» А. П. Чехов, по замечательнейшему наблюдению Леонида Андреева, «одушевлял все, чего касался глазом; его пейзаж не менее психологичен, чем люди; его люди не более психологичны, чем облака, камни, стулья, стаканы и квартиры... Пейзажем он пишет жизнь своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы, квартирой доказывает, что бессмертия души не существует. Таков Чехов в беллетристике — но таков же он и в драме своей. И играть на сцене Чехова должны не только люди — его должны играть и стаканы, и стулья, и сверчки, и военные сюртуки, и обручальные кольца...» [25].

Это — выдержка из знаменитого андреевского «Письма о театре». В нем маститый писатель предрекал огромное будущее кинематографу, «ныне эстетическому апашу и хулигану». Письмо, в котором были изложены мысли, в ряде случаев очень близкие тем, какие отстаивал на театре Вс. Мейерхольд, в живописи А. Бенуа и вся школа «Мира искусства», широко обсуждалось в кинематографической среде. Журнал «Вестник кинематографии» развернул целую дискуссию: «Прав ли Л. Андреев?»

---

[23] Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. Немое кино, т. 1. М., 1947, с. 55.

[24] Сб.: Вопросы киноискусства. М., 1958, с. 279.

[25] Андреев Леонид. Полн. собр. соч., т. 8. СПб. 1913, с. 315.

Мы не знаем, как отнесся Е. Бауэр к «Письму о театре». Но почти несомненно, что он читал его и оно вызвало в нем ответный ток мыслей. Так или иначе, но Бауэр — тут иезуитов совершенно прав — избрал себе «путь кинематографа изобразительного, зрелищного, декоративного». А Протазанов — «путь актерского, театрального кинематографа».

Вероятно, слово «театральный» здесь лишнее. В лучших своих фильмах («Пиковая дама», «Отец Сергий») Протазанов был не менее кинематографичен, чем Бауэр. Но по-своему, в духе своих собственных представлений об экранной специфике. С другой стороны, нет полной уверенности, что Бауэр так уж сознательно, программно ориентировался в кино на опыт изобразительного искусства. В отличие от своего ученика Л. Кулешова Бауэр никогда не писал теоретических статей. До нас не дошли ни его письма, ни дневники. Весьма скудные мемуарные свидетельства мало что раскрывают во внутреннем мире режиссера. Нет особых оснований считать, что Бауэр сознательно пытался повернуть кино на рельсы изобразительного искусства. Как программу это будет осуществлять Лев Кулешов. В 10-е годы русские кинематографисты не замахивались еще столь далеко...

...Евгений Францевич Бауэр родился в 1865 году в семье музыканта. Он окончил то самое Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где впоследствии учился и Лев Кулешов. После окончания Бауэр вел, видимо, трудную жизнь человека, у которого нет ни постоянных источников дохода, ни четко определившегося призвания. Сперва он работал живописцем, затем фотографом, опереточным актером и, наконец, декоратором в театрах оперетты. Декоратором Бауэр был хорошим. Он подвизался в лучших антрепризах Москвы. Ему предложили перейти в императорский Большой театр, но Бауэр предпочел заняться кинематографом, где он тоже перепробовал ряд профессий. Став режиссером, этот в личном плане мягкий и добрый человек довольно властно осуществлял свои функции. Он не был режиссером-диктатором в полном смысле слова, но его авторитет, знания, опыт, чутье были столь велики, что его слушались беспрекословно. Кого бы он ни приглашал на постановку, основные художественные идеи давал он сам. До своей трагически нелепой смерти в 1917 году Бауэр поставил свыше 80 картин. Тогда, конечно, существовали иные нормативы съемок, но все равно продуктивность режиссера впечатляет. Как я уже говорил, 1914 год — начало славы Бауэра. Наряду с фильмом «Немые свидетели» внимание обратила на себя и его лента «Слезы». Сценарии обеих картин написал А. Вознесенский. Музыка к «Слезам» принадлежит популярному тогда композитору Илье Сацу. Любопытно, что Бауэр отказывается в этом фильме от надписей: вся смысловая нагрузка ложится на изображение.

Однако по содержанию бауэровские фильмы почти не выходят за рамки буржуазной «массовой культуры» (воспользуемся вновь этим современным термином). От средней экранной продукции их отличает более всего (помимо чисто формальных достоинств) искренность и задушевность интонации, всегда грустной и меланхоличной.

Конечно, настроение печали и тоски имело свое социальное основание. В нем отражались беспокойство и тревога, вызванные военными поражениями, разрухой в стране и неопределенностью грядущих событий. Но это было свойственно буржуазно-либеральной интеллигенции высших слоев, скажем, Н. Бердяеву, Д. Мережковскому, З. Гиппиус. А отчего же грустил мелкий и средний буржуа, добропорядочный российский обыватель? В общем-то от ничего, скорее всего, чтобы не отстать от века, хотя в этой грусти по-своему тоже сказывалось веяние времени.

Сентиментальная, отдающая декадентством меланхоличность пронизывает бульварную литературу, кафешантанную эстраду, салонную живопись, кино. Ей отдали дань в те годы все наши режиссеры — В. Висковский и А. Разумный, Ч. Сабинский и П. Чардынин, Я. Протазанов и Е. Бауэр. Характерны уже одни названия их картин: «Как мало прожито, как много пережито», «Как смерть прекрасна»,

«Когда звучат струны сердца», «Маска смерти», «Ты помнишь ли?..», «Хризантемы», «В огне страстей и страданий»...

Словом:

Все было лишь ложь и обман.
Прощай, любовь и покой!
А боль незакрывшихся ран
Останется вечно со мной!

По мотивам этого вполне пошлого романса Бауэр поставит четырехчастевый фильм «Ямщик, не гони лошадей» (он не сохранился), который имел исключительный успех. Снимавшийся в главной роли И Перестиани вспоминал, что один из эпизодов с его участием «неуклонно вызывал появление в руках зрительниц и даже зрителей носовых платков. Как это произошло, я не знаю. Жизнь моя в те дни была светлой, никакого страдания, которое я мог бы проэксплуатировать для создания такого настроения, и в помине не было, а победа была одержана крупная» [26].

У Евгения Бауэра настроение печали, или, как тогда говорили, «чувство страдания», было, видимо, совершенно естественным, органичным. Оно, безусловно, носило в себе и декадентские черты. Но в его меланхолии отсутствовали наигрыш и спекулятивность. В меланхолии Бауэра отложился опыт его беспокойной и трудной жизни, его доброта и неизменное сочувствие униженным и обездоленным. Все это, вкупе с художественным чутьем и тактом, помогало режиссеру, если не полностью трансформировать банальные и пошлые сюжеты и темы, то по крайней мере придать им некоторое изящество, серьезность, убедительность. Смотря «Немых свидетелей», и зритель 80-х годов не безразлично наблюдает за экранной жизнью горничной Насти, которую соблазняет молодой барин. Художественной достоверности добивался Бауэр и в декоративном оформлении фильмов. Скромный интерьер — дешевые обои, две-три картинки на стене, аккуратно заправленная постель — образ служаки-швейцара выявлен просто и доходчиво. Предметов сравнительно немного, но все они к месту. В «Набате» (художником фильма был Лев Кулешов) администратор завода сидит за канцелярским столом, главным украшением которого является аляповатая мраморная чернильница. Интерьер кабинета делового человека дается скупо и графически четко. Иное дело кабинет хозяина, миллионера Железнова. Тут пышность необычайная. Вообще говоря, обилие дорогостоящих, а точнее, богато выглядевших предметов — характерная черта бытовой культуры буржуазных кругов начала XX века. Ее своего рода символом могут служить бронзовые бра, сделанные под золото. К этому надо добавить, что все эти предметы были весьма разнородны и разностильны. Старинный канделябр мог соседствовать с керосиновой лампой, мебель в стиле «рюс» уживалась с восточными коврами, резные светильники с дешевыми обоями. Эклектизм являлся нормой декоративного оформления.

Этот эклектизм царил и на экране. В фильмах Я. Протазанова, оформленных В. Баллюзеком, — «Горничная Дженни» и «Малютка Элли» — мы находим почти адекватное отражение реальных интерьеров и бытовой обстановки буржуазных домов. Разве что в кино создавали более условный и космополитический мир: герои живут во французском городке, но в гостинице их обслуживают половые, одетые в длинные ярославские рубахи. Смесь французского с нижегородским никого не смущала, она тоже была в стиле жизни.

В фильмах Бауэра сильнее, чем в любых других, чувствуется желание поразить зрителя роскошью и декоративной вычурностью антуража. Но — это важно отметить — антураж, создаваемый Бауэром, не более и не менее космополитичен, чем тот, который видим мы в картинах Протазанова. В немом кино 10-х годов национальное начало выражалось, как правило, глухо, расплывчато. Жана легко превращали в Ивана, а малютка Элли могла сойти за крошку Машу. Однако в какие бы экзотические наряды ни обряжали Веру Холодную, она всегда оставалась в восприятии зрителя русской сероглазой красавицей. Трудно принять за иностранцев и других наших

[26] Перестиани И. 75 лет жизни в искусстве. М., 1962, с. 254.

экранных «королев» и «королей», да и в содержании многих картин явственно отражалась истинно российская страсть к обсуждению «проклятых» вопросов — долга, совести, ответственности. Черты русской действительности, как уже говорилось выше, проступали и в декоративном оформлении. В известном, хотя и не самом лучшем, фильме Бауэра «Жизнь за жизнь» (по роману Ж. Онэ «Серж Панин») обстановка дома Хромовых типично российская. Затейливые завитушки потолков и золоченые пилястры, мирно уживающиеся с тяжеловесной приземистой мебелью и цветастыми обоями, — такой «купеческий ампир» можно было найти лишь в России тех лет.

Но вернемся к «Набату». Этот последний фильм Бауэра можно считать хрестоматией его творчества. В нем есть все, что присуще Бауэру — режиссеру и художнику. Сам Бауэр считал «Набат» творческой неудачей и просил не выпускать его на экран. Картина демонстрировалась после его смерти, с досъемкой некоторых кадров. Фильм действительно получился не по-бауэровски сухим и рациональным. Это объясняют тем, что режиссер слишком долго работал над ним, тщательно готовя декорации и многократно репетируя с актерами. И «засушил» картину. В этом объяснении есть доля истины. Но верно и другое. В 1917 году Бауэр (а одновременно и его ученик Лев Кулешов) стремился уже к более сложной и серьезной тематике, чем та, которую он избирал раньше. Время менялось! Режиссер пытается вторгаться и в зону больших социальных проблем. Не только в «Набате», но и в предшествующей ему ленте «Революционер» говорится о борьбе рабочих с капиталистами, причем с явным сочувствием к первым. Однако Бауэр плохо представлял себе жизнь рабочих, обстановку их труда. Интерьеры завода в «Набате» выполнены сухо и наивно, костюмы рабочих подобраны случайно, без знания предмета.

Гораздо убедительнее кадры, рисующие в критическом духе богатую и пошлую жизнь «верхов». Интерьеры особняка заводчика Железнова даны в «готическом» стиле. Огромные столы, диваны, стулья с высокими резными спинками, стрельчатые окна с мозаикой. Мебель изготовлялась по специальному заказу режиссера. Выбирая «готику», он, с одной стороны, увлекся чисто пластическими задачами, с другой, его декорация, кстати, тоже насыщенная предметами в стиле «рюс», несла в себе определенное образное начало. Бытовая обстановка миллионера Железнова, в которой все кричало о богатстве и кичливости, порою объективнее и ярче, чем примитивная драматургия, характеризовала его как алчного и малокультурного нувориша. Открытие Бауэром пластической силы и динамичной красоты вещи на экране является «тайной тайн» искусства кино. Отсюда и вытекает неувядаемая фотогеничность, точнее, киногеничность бауэровских картин. Ее оценили многие его современники еще при жизни режиссера. У него учились и ему подражали. Но, что тоже вполне понятно, у Бауэра было и немало противников и завистников. Иные из них работали с ним рядом, возможно, даже числились в приятелях.

Позволим себе привести длинную выдержку из уже цитированной книжки А. Вознесенского, который, по сути, и положил начало киноведческой традиции рассматривать Бауэра как декоративиста-формалиста. Именно на это место ссылаются почти все последующие авторы. (Между прочим, оно интересно своим описанием, пусть и пристрастным, киносъемок того времени.) Речь идет о фильме «Невеста студента Певцова», который ставил Бауэр по сценарию Вознесенского. «Первая сцена для съемки назначена была в 10 часов утра. Промаялись до 2 часов дня — все еще не начинают. Спрашиваю, в чем дело? Бауэр не хочет ставить в зале помещичьего дома тех канделябров, которые ему привезли. Требуют каких-то других, с эмалью. Рыщут по городу в поисках таких именно канделябров... В половине четвертого приглашают в павильон... Вызывают из уборной Хмару, артиста, игравшего студента Певцова. Он выходит — и я чувствую себя близким к обмороку; бедный рубашечный студент (это было очень важно по идее пьесы) выходит в отлично скроенном сюртуке на белой подкладке. В чем дело? — Это ничего, отвечает Бауэр... Моему авторскому вмешатель-

ству понадобился максимум энергии, чтобы предотвратить художественную катастрофу и отложить съемку... В то время как вся идеологическая структура пьесы строилась на противоположении двух образов — студента рубашечного (Хмара) и студента-белоподкладочника (Полонский), — режиссер, задержавший исполнителей и рабочих на много часов, чтобы найти какие-то канделябры с эмалью, не мог разыскать простую тужурку... Таково было обычное невнимание режиссера не только к изощренным деталям человеческой психики на экране, но даже к примитивным признакам образа...» [27]

Это писалось тогда, когда Бауэр уже не мог возразить своему бывшему соавтору. Сегодня мы не в состоянии судить о мотивах, побуждавших режиссера заботиться только о канделябрах, а не о тужурке. Но аффектированные возмущения Вознесенского нам не кажутся особенно серьезными. Никакого глубокого «идеологического» содержания в его пьесе, по которой он написал сценарий, не было. Это банальнейшая, приправленная либеральной фразеологией мелодрама о «несчастной любви бедного студента» к «невесте с прошлым». Страсти и чувства героев вычурны и пусты. И, возможно, было гораздо честнее и логичнее превратить героя в небогатого белоподкладочника, чем оставлять его бедным демократом.

А канделябры были действительно важны. Этого не мог уловить Вознесенский, хотя он, человек не бездарный, весьма активно трудился в кинематографе. Он усматривал один лишь снобизм и эстетизм там, где рождалась новая эстетика, не свободная, правда, от формализма. Эстетика выразительно снятой вещи, которая на экране смеялась, говорила, страдала, то есть делала то же самое, что и актер, иногда даже лучше.

Эта эстетика включала в себя как важнейший компонент искусство монтажа, пусть еще в его неразвитом и неосознанном виде. Однако вне монтажа Бауэр просто не смог бы динамично развертывать материальную среду на экране и «лепить» актерские образы. Не только в поздних своих фильмах, но и в ранних Бауэр, как и некоторые другие наиболее одаренные европейские режиссеры, прежде всего итальянские, обращается к параллельному монтажу и смене планов. Правда, он почти не дает кинопортретов, но умеет приковать внимание зрителей к лицу актера, подчеркнуть характерную деталь в его облике. Впоследствии Кулешов назовет тот монтаж, который применял Бауэр и другие наши режиссеры, в том числе и Протазанов, «русским» — это монтаж длинными кусками, а монтаж короткими кусками — «американским» (его зачатки встречаются уже в фильмах Эдвина Портера, а в классическом своем выражении в догриффитовском кино — в вестернах Томаса Инса). Эта классификация в общем справедлива для кинематографа 10-х годов. Но надо учесть, что у Бауэра встречается и монтаж коротких кадров. В фильме «Слава — нам, смерть — врагам» (1914 год, война уже началась) вставлен держащийся на экране буквально минуту, да еще с перебивкой, эпизод воздушного боя: самолет врезается в дирижабль — огненная вспышка, катастрофа, за которой наблюдают герои картины. Комбинированных съемок тогда не знали. Остается предположить, что Бауэр вклеил в свой игровой фильм эпизод военной хроники. (Между прочим, соединение игрового материала с документальным встречается уже в картине «Оборона Севастополя».)

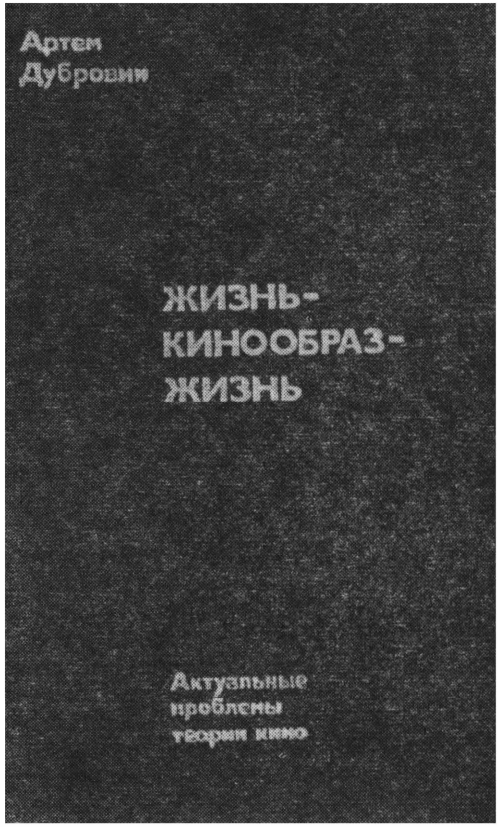
Сергей Иосифович Юткевич, неутомимый новатор из славной кулешовско-эйзенштейновской плеяды, однажды сказал мне: «В русском дореволюционном кинематографе знали и умели гораздо больше, чем принято думать, он неоднороден, там работало немало истинных энтузиастов». К таким энтузиастам относится и Евгений Бауэр, режиссер-профессионал мирового класса. Он не успел раскрыться полно.

Лев Кулешов приобрел немало ценного в школе Бауэра. Без нее он бы не смог создать свою собственную школу, во многом отрицающую бауэровскую. В искусстве, как и в науке, лучший ученик — тот, который идет дальше своего учителя.

Окончание в следующем номере

---

[27] Вознесенский А. Искусство экрана, с. 95—96.



Н. Парсаданов

Уроки творческих поисков

Заметное возрастание теоретического уровня киноведения, укрепление его связей с эстетикой, социологией и всем комплексом общественных наук выразилось и в усилении интереса к проблемам методологии. Сегодня созданы предпосылки для более глубокого осмысления истории советской кинематографии, для рассмотрения ее богатого творческого опыта в свете общих закономерностей искусства и важнейших социально-политических аспектов действительности.

В русле этих серьезных исследований, предпринимаемых современной наукой о кино, и новая работа А. Дубровина о категории типического. О первой ее части, вышедшей в 1979 году, уже писалось на страницах журнала (1980, № 3). «Жизнь — кинообраз — жизнь» [1], вторая часть дилогии, раскрывает в действии те эстетические механизмы, при посредстве которых общественно-политические факторы влияют на образную систему фильма, на идейно-художественную направленность киноискусства. Выделяя ряд принципиальных моментов в содержании и форме крупных, этапных произведений, автор прослеживает, как каждого из них коснулось поступательное движение жизни и искусства. А. Дубровин стремился, по его словам, прочертить сквозь «вертикали» десятилетий истории нашего кино ряд «горизонтальных» линий, показывающих, как изменялось оно, как на каждом конкретном этапе его развития в типических образах получали отражение те эстетические аспекты реальности, которые существенны с точки зрения коммунистического преобразования мира.

Эстетические вопросы рассмотрены в книге в их внутренней связи с проблемами социально-политическими, в первую очередь такими, как единство творческой и гражданской свободы, участие искусства в развитии социалистической

[1] Дубровин А. Жизнь — кинообраз — жизнь. Из истории типизации. М., «Искусство», 1980. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

демократии, советского народовластия, в росте политической активности человека труда, в его приобщении к управлению общественными и государственными делами. Особое внимание сосредоточено на том, как социалистический демократизм, советский образ жизни определили характер типизации, художественное новаторство революционного искусства.

«Становление метода» — так называется первый раздел книги, в котором показано, что пути советских художников к социалистическому реализму были свободным и закономерным движением ко все большему единству — единству политических воззрений, нравственных и философских устоев, основных эстетических принципов — и что на основе этого единства складывалось подлинное многообразие искусства, приумножались богатства неповторимых, самобытных индивидуальностей. Принципы новой культуры не насаждались искусственно, а побеждали благодаря эстетической убедительности, авторитету новаторства, покоряющей силе образов, выявляя свои достоинства в свободном и широком соревновании, в учебе мастеров искусства и друг у друга, и у искусства прошлого, в творческом освоении мирового художественного опыта, в том числе и современного, в спорах, пробах и поисках.

Раскрывая влияние времени на саму конкретику, плоть художественных произведений, автор опирается на высказывание С. М. Эйзенштейна: «Нам, и только нам из всех обитателей земного шара дано счастье в реальном свершении переживать шаг за шагом каждый момент неуклонного становления величайших достижений в области социального развития мира. Нам дано еще больше — коллективное соучастие в строительстве новой истории человечества» [2].

Пафос революционного преобразования действительности определил особый характер демократизма молодого искусства. Сделав исследование этого характера центральным пунктом своего труда, А. Дубровин рассматривает прежде всего идейно-эстетическую направленность произведений, помогавших вовлечению масс в сознательное историческое творчество. В книге наглядно выступает естественная связь этой важнейшей функции искусства с сущностью нового творческого метода, с его принципами художественного обобщения, со своеобразием типизации.

Еще в первой книге — «Типическое. К эстетике нашего кино», — посвященной выяснению особенностей типизации в искусстве социалистического реализма в общетеоретическом плане, автор писал о том, что в эстетическом обобщении художественное произведение участвует целиком, всеми своими клеточками, образующими органичный синтез.

Углубляясь в специфику кинематографического обобщения, А. Дубровин и во второй части работы выявляет художественное назначение изобразительных и выразительных средств, их координацию в единой образной системе. При этом он руководствуется тем, что художники революции были открывателями в первую очередь нового содержания, порождавшего новаторскую форму. Она отнюдь не явилась неким искусственным лабораторным изобретением.

Интересны наблюдения автора над тем, как полнокровный художественный образ обретал черты символа, как символическое начало вырастало из конкретного события.

А. Дубровин в первом разделе книги рассматривает традиции нашего кино 20-х годов, которые затем закономерно развивались и обогащались в каждый из его последующих периодов.

Образ красного стяга и самой высоты, на которую он поднимается, пройдет через всю историю киноискусства социалистического реализма. И еще не раз в книге, символизируя высший революционный идеал, этот образ явится своеобразной точкой отсчета в разговоре о преемственности традиций советского кино. Символический образ высоты возникает в ряде примечательных фильмов 50-х годов. О мотиве высоты и дальнейшей его трансформации пойдет речь и при анализе картин конца 70-х. Но это еще впереди...

Не будем спешить. Вместе с автором попытаемся назвать те проблемы, которые уже оказались затронутыми на материале кино

[2] Эйзенштейн С. М. Избр. статьи. М., 1956, с. 250.

20-х годов и которые будут освещены при рассмотрении последующих периодов истории советской кинематографии. Это в первую очередь отражение искусством уровня развития народных масс, художественное осмысление степени сложности и доступности тех задач, что встают перед ними в конкретный период истории, образное преломление исторических форм, в которых осуществляется «связь времен». Это также освещение в произведениях киноискусства вопроса о свободе выбора путей в жизни, типизация конкретно-исторических обстоятельств, связанных с развитием тех или иных форм народовластия. Наконец, образные структуры, вытекающие из трактовки проблемы: народ — коллектив — вожаки — рядовые, эстетически утверждаемый тип народного героя, художественное осознание реальных возможностей человека — хозяина жизни, воплощение представлений художника о высшем народном идеале, дающем критерий для эстетической оценки всего сущего.

Движение искусства кино от 20-х годов к 30-м, обращение его к теме демократизма, по-новому раскрываемой на экране предвоенного десятилетия, — содержание второго раздела книги. Великий Немой обрел голос, стало бурно развиваться производство звуковых фильмов. «И в полный голос, с новой силой зазвучало в нем утверждение идей демоса. Не прежнего плебса, а демоса...» (с. 45) — этими словами открывается новый раздел, так и озаглавленный — «Голос народа».

Период становления новой, социалистической государственности сменился периодом ее широкого и всестороннего развития. А. Дубровин говорит и о тех сложностях, с которыми столкнулось народовластие в процессе своего конкретного осуществления. Он находит справедливые и точные слова, полемизируя с нашими идейными оппонентами, пытающимися представить имевшие место нарушения принципов демократии, связанные с культом личности, якобы вытекающими из существа нового строя, и объявить экран 30-х годов шагом назад в истории советского кино.

На анализе конкретных фильмов в книге показано, как жизненная проблематика в ее эволюции определяла содержание и своеобразие конфликтов и характеров в кино предвоенного десятилетия. Конечно, ее влияние на образную систему, на художественную форму, подчеркивает автор, было не прямолинейным, а опосредованным.

Фильмы о В. И. Ленине и «Чапаев», трилогия о Максиме, «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики» и «Член правительства», «Великий гражданин» и «Партийный билет», «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Валерий Чкалов»... Открытие новых нравственно-психологических конфликтов отразилось в этих фильмах и на развитии действия, и на трактовке персонажей. В 30-е годы был действительно сделан, подчеркивается в книге, новый, принципиально важный шаг в выявлении живых человеческих индивидуальностей, в создании типических характеров в типических обстоятельствах, понятых с должной исторической широтой.

Напомним, что именно в начале 30-х годов были опубликованы программные теоретические материалы, принадлежащие перу основоположников марксизма-ленинизма и касающиеся законов художественной типизации, тенденциозности искусства. К этому времени относится и разработка категории творческого метода, фундаментальных принципов социалистического реализма, что оказало серьезное воздействие и на теорию и практику кинематографа.

Понимая диалектику развития советской кинематографии как одно из проявлений прогресса искусств, А. Дубровин рассматривает ее стремление к большей индивидуализации на основе анализа реальных художественных завоеваний. Именно так толкует он расширение эстетических возможностей молодого искусства кино. «О б щ н о с т ь народа и отдельной личности уже раньше была художественно освоена, а о т л и ч и я личности нового человека — именно как индивидуальности — стали особенно активно осваиваться именно теперь» (с. 83). При этом эволюция образности не порывала с традициями предшествующих лет, когда человек и народ показывались в единстве. Но теперь это единство представлялось все более сложным.

В книге подробно прослеживается, как в фильмах 30-х годов типизировалось, эстетически фокусировалось все то, что говорило о причастности рядовых представителей народа к большой политике, к решению задач исторического масштаба. В качестве идеала выступала личность всесторонне развитая, готовая к тому, чтобы добровольно и успешно нести самые разные, меняющиеся и многообразные общественные обязанности.

Традиция создания образов, символически созвучных флагу на мятежном броненосце, приобретала в 30-е годы особое значение. В сценарии фильма «Валерий Чкалов» символ вершины, на которую поднялся советский народ, — палатка с буквами «СССР», флагшток со стягом. Символически выглядит в «Великом гражданине» Шахов на высоком взгорье, откуда виден громадный пейзаж стройки. Во многих фильмах тех лет подъемы и полеты героев приобретали переносное значение, хотя подчас эти эпизоды решались прямолинейно. Категория возвышенного, по заключению автора, более всего притягивала создателей фильмов. При этом нужно иметь в виду, предупреждает он, что часто использовались приемы сказочно-фольклорной поэтики, заставлявшие воспринимать происходящее на экране сквозь призму условности. Интересны наблюдения над структурным построением фильмов: обнажение некоторых традиционных художественных конструкций должно было напоминать зрителю о том, что это не просто биография героя, а в какой-то мере легенда о нем.

В книге «Жизнь — кинообраз — жизнь» к анализу привлекаются и произведения, не ставшие классикой, а в большей степени характерные для повседневного довоенного киноре-пертуара, например «Доктор Калюжный». Можно только сожалеть, что таких фильмов немного. Дело в том, что основные тенденции художественного развития того времени, конечно же, давали о себе знать не только в классических лентах. Это характерно для всех видов искусства. В одном из писем К. А. Федина читаем: «Мне показалось, что Вы ищете в литературе примера либо положительного, либо уж очевидно отрицательного. К формам и видам, так сказать, п е р е х о д н ы м Вы нетерпимы. А подобные виды мне представляются тоже интересными, и они тоже поучительны»[3]. Включение в орбиту внимания большого числа картин разных уровней позволило бы составить более полное представление об исследуемых вопросах, хотя автор во введении и предупреждает о том, что в книге не дается исторический обзор, претендующий на полноту, и что характеристика кинопроцесса сама по себе не составляет цели исследования. Такого требования читатель, разумеется, и не предъявляет к этой содержательной работе, достаточно насыщенной конкретным материалом. Речь идет о другом — о более полном проведении избранного автором выборочного принципа, заявленного во введении. Неоправданным представляется нам то, что почти не использован в книге творческий опыт республиканских отрядов многонациональной советской кинематографии. Отсутствие такого материала ощущалось и в первом разделе книги.

В начале третьего раздела, охватывающего 40-е и 50-е годы, А. Дубровин касается некоторых принципиальных вопросов изучения истории советского кино, связанных с его периодизацией. Так, он обосновывает необходимость рассматривать эти два десятилетия как один период. «Снята» автором и общепринятая граница, отмечающая начало нового этапа — вторая половина 50-х годов. Дополнительные основания для сближения разных по своему характеру периодов автор видит в том, что из-за длительности процесса фильмопроизводства игровое кино несколько отстает от литературы в своих откликах на жизнь. Однако именно в опыте второй половины 50-х годов это соображение не получает подтверждения — вспомним хотя бы появившиеся тогда фильмы «Летят журавли» М. Калатозова и «Судьба человека» С. Бондарчука, хотя прямо и не относящиеся к рассматриваемой автором теме, но ярко и своевременно отразившие происходившие в жизни перемены. Другое дело, что и тогда продолжали действовать идейно-образные системы, сложившиеся ранее. При

[3] Литературная Россия, 1981, 26 июня.

этом в принципе нужно согласиться с высказанной в разделе «В бою и после боя» точкой зрения, направленной против слишком уж жесткого членения истории культуры по этапам, создающего ложное впечатление их чуть ли не абсолютной разграниченности: «За различиями исчезают преемственность и общность, между тем как развитие советского общества и советской культуры, при всех поворотах и при всех изменениях темпа, — процесс единый, слитный, с непрекращающейся «связью времен» (с. 130).

Связь времен и осуществляют художественные традиции, выступающие в диалектическом взаимодействии с новаторством. Какие традиции (и близкие и отдаленные во времени) оказались достойными развития, отзвуки каких из них ощутимы в анализируемых произведениях, как осуществлялось новаторство в творчестве и как это сказалось на принципах типизации — все эти вопросы в центре внимания автора. Серьезной критике подвергаются в книге теория и практика бесконфликтности, упрощенные представления о типическом, распространенные на рубеже 40-х и 50-х годов, в том числе установка на такое понимание типического, при котором индивидуальности отводилась второстепенная роль. В то же время внимательно и заинтересованно отмечается все положительное, ценное, что появлялось в те годы в противовес догматическим схемам. Художественная практика и в 50-е годы, пишет А. Дубровин, обгоняла расхожие теоретические построения. «Пудовкин своим «Возвращением Василия Бортникова» еще до XX съезда партии... восстал против многих, слишком многих произведений, назидательных, апологетических, «эпико-монументальных». Интерес к отдельному индивидууму, взятому из народной гущи, к психологии своих персонажей помог режиссеру отвергнуть так называемую теорию бесконфликтности и возвратить права гражданства личным конфликтам, необходимым в их взаимосвязи для всестороннего показа человека, «увиденного» изнутри» (с. 168). Это высказывание известного итальянского киноведа Г. Аристарко, приведенное в книге, усиливает аргументацию автора, доказывающего неверность одностороннего подхода к исследованию истории советского кино.

Критика теории и практики «бесконфликтности», начатая уже в начале 50-х годов, во второй половине этого десятилетия значительно углубилась, успешно преодолевались всевозможные догматические предрассудки, как и оживившиеся в тот период и прикрывавшиеся фальшивым забралом борьбы с догматизмом ревизионистские поползновения. В то время, пишет А. Дубровин, «заметнее становится начавшийся уже раньше постепенный поворот к подчеркнутой естественности, асимметрии, «неправильности», отказу от фольклорных и других жанровых канонов, непринужденности монтажа, «антитеатральности» мизансцен и актерских красок и прочим полемическим по отношению к традиции приемам. Иногда такая полемичность была слишком прямолинейной, на место прежних особенностей сюжетики или киноязыка, становившихся штампами, выдвигались, как вскоре стали их называть, «антиштампы», но это были издержки прогрессивного в целом процесса» (с. 177). Кинематограф обращался к будням, к «простым историям», отпадала необходимость в ложномонументальном стиле киноповествования.

Прослеживая движение нашего искусства, автор резюмирует: «Не больший реализм, а новая глава в истории реалистического кинематографа — вот о чем правильно будет в данном случае говорить» (с. 178). Но он не торопится ставить точку и, по всей вероятности, имея в виду творческие дискуссии на рубеже 50-х и 60-х годов, рассматривает следующий вопрос: не означал ли отказ от некоторых особенностей киноэстетики предвоенного десятилетия возвращение к эстетике немого кино?

Ход авторских рассуждений по этому поводу приобретает особое значение в связи с тем, что в самое последнее время вновь возникают попытки искать в кино 20-х годов конкретные ответы на все вопросы художественной практики наших дней. Отголоски дискуссий на эту тему прозвучали и в выступлениях на IV съезде кинематографистов.

Не только правильным ответом на вопрос о соотношении совокупного опыта нашего кино 20-х годов и завоеваний последующих периодов, но всем пафосом своей книги, утвержда-

ющей идею поступательного движения искусства, А. Дубровин напоминает о том, что художественное развитие — не повторение прошлого, а прокладывание новых путей.

«От ретроспективы — к перспективе» — последний раздел монографии. Соединенные самой жизнью два вопроса — отражение в кино уровня культуры, сознательности, кругозора современника и масштаб задач по осуществлению и развитию советской демократии — рассмотрены на материале кинематографической практики последних двух десятилетий. Сравнивая такие известные картины, как «Твой современник» Ю. Райзмана и «Любить человека» С. Герасимова, выход которых на экран разделен всего лишь несколькими годами, А. Дубровин сумел показать реальное движение нашего кинематографа в целом. Прогресс заявляет себя ярче, когда сравнение ведется на достаточно длинных дистанциях, на широких просторах истории. Тем не менее и на коротких промежутках можно обнаружить существенные изменения, при условии, конечно, значительности художественных явлений и точности избранных критериев. А. Дубровин доказал это анализом двух крупных работ 60-х годов.

Анализ их, как и работ В. Шукшина и М. Хуциева, И. Таланкина и Г. Панфилова, других современных режиссеров, убеждает в том, что задачи социалистической демократии и задачи искусства как человековедения смыкаются в решении гуманистической проблематики. Следует признать в целом удачной попытку подойти к «Белорусскому вокзалу» А. Смирнова с высоты достижений многовековой истории художественной культуры, неожиданное, на первый взгляд, приложение к популярному фильму принципа карнавализации, временной смены ролей, о котором так много писал М. Бахтин. Плодотворность такого подхода очевидна, и можно только досадовать на то, что наше киноведение редко обращается к опыту смежных искусств, избегает изучать особенности кино в контексте общего художественного развития. Думается, что преодоление этой «детской болезни» сравнительно молодой отрасли искусствознания не только обогатит арсенал науки о кино, но будет способствовать активному включению кинематографического материала в круг художественных явлений, исследуемых всеобщей историей искусств.

Приветствуя в целом саму постановку в книге «Жизнь — кинообраз — жизнь» некоторых гипотез, касающихся завтрашнего дня искусства, и прекрасно понимая всю сложность подобного прогнозирования, все же отметим, что, к сожалению, здесь не все удалось автору. Конечно, можно согласиться с его предвидением своеобразной художественной стереоскопии в произведениях искусства будущего, рожденных диалектическим синтезом фабульной и психологической сторон. Нельзя не разделить его ожиданий углубления реалистической типизации в отображении социалистического народовластия, взаимоотношений коллектива и личности и т. д. Однако некоторые более конкретные суждения автора носят несколько отвлеченный характер, а отдельные прогностические заявления самоочевидны.

Вообще какая-либо конкретизация предположений — дело нелегкое. В этой связи, как нам думается, заслуживает внимания точка зрения академика Д. С. Лихачева, высказанная в его статье «Будущее литературы как предмет изучения». Он считает, что, обращаясь к далекому будущему, мы имеем дело не с индивидуальными явлениями, а с общими контурами, то есть, как он пишет, с «ландшафтом литературы» и ее «растительными ассоциациями» без различения отдельных «деревьев». Там, вдалеке, яснее выступают общие линии развития. Учитывая это, в статье ставится задача — не пытаться создать картину литературы будущего, а наметить те способы, которыми можно проследить ее развитие. И в нашем случае, там, где А. Дубровин поступает таким образом, его выводы представляются более убедительными, чем попытки конкретизировать близлежащие явления.

«А для того, чтобы протянуть очень длинную мысленную линию в будущее, нужно иметь ей достаточно длинный же противовес в прошлом — линию столь же протяженную в прошедших столетиях, — пишет Д. С. Лиха-

чев. — Если протянуть мысленные линии из прошлого в настоящее, то некоторые из этих линий окажутся столь устойчивыми по своему направлению, что их можно будет продолжить и в будущее»[4]. В принципе логика исследования А. Дубровина, охватывающая по замыслу взаимодействие прошлого, настоящего и будущего, близка этой рекомендации нашего выдающегося литературоведа. Конечно, за плечами киноискусства нет такой длительной истории, как у литературы. Но, как мы только что отмечали, плодотворно было бы для киноведения обращение к опыту всей многовековой художественной культуры, законным наследником которой выступает кино. Попытки, предпринятые в этом направлении А. Дубровиным, заслуживают поддержки.

Основные выводы его исследования, уложившиеся в несколько страниц, вновь напоминают читателю о том, что к кинопроцессу полностью относится диалектико-материалистическое и историко-конкретное понимание прогресса не как прямой линии, неизменно поднимающейся вверх, а как спирали, в целом устремленной «вперед и вверх».

[4] Новый мир, 1969, № 9, с. 168.

Эстафета образных систем, прослеженная в книге на материале темы «Типизация в кино и социалистическая демократия», как правильно полагает автор, может быть раскрыта и на другом материале, также позволяющем представить прогресс как закономерный переход от одних качественных состояний к другим. Но и в данном случае, раскрывая принципы типизации, взятые в этом важном, но далеко не единственном аспекте, книга «Жизнь — кинообраз — жизнь» исследует новаторскую природу киноискусства соцналистического реализма, намечает новые возможности изучения художественного процесса.

Нужно надеяться, что эта работа, вдумчиво анализирующая как общие закономерности развития, так и конкретные явления кино, взятые в единстве содержания и формы, во взаимодействии с изменяющейся действительностью, вновь укажет на опасность недооценки так называемых внеэстетических факторов прогресса искусств, чем грешат порой искусствознание и критика. Монография А. Дубровина подтверждает плодотворность изучения художественной культуры в контексте социально-политической истории общества.

Новые книги о кино

Васильевы, Братья. Собр. соч. в 3-х т. Т. 3. Составитель Н. Кладо. Ответственный редактор Д. Писаревский. М., «Искусство», 1982. 542 с. 25 000 экз. 1 р. 70 к.

Георгий Данелия. Сб. Составитель Р. Краснова. М., «Искусство», 1982. 207 с. 25 000 экз. 1 р. 30 к.

Ждан В. Эстетика фильма. М., «Искусство», 1982. 375 с. 10 000 экз. 2 р.

Зак М. Герой современного кино. М., «Знание», 1982. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 3). 47 с. 74 960 экз. 15 к.

Каюмов М. Жизнь моя — кинематограф. Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1982. 287 с. 5 000 экз. 4 р. 50 к.

Кинопанорама. Советское кино сегодня. Вып. 3. Составитель В. Фомин. М., «Искусство», 1981. 335 с. 25 000 экз. 2 р. 20 к.

Козак Я., Мацоурек М., Ворличек В. Бурлящее вино. Киносценарий. Перевод с чешского Т. Мироновой. М., «Искусство», 1982. (Библиотека кинодраматургии). 111 с. 30 000 экз. 85 к.

Мастерство в фильме. Сборник статей об украинском кино 1976—1980 гг. Составитель А. Щербак. Киев, «Мистецтво», 1982. 247 с 1 300 экз. 2 р. 10 к.

Суменов Н. Фильмы, созданные друзьями. М., «Знание», 1982. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 5). 56 с. 75 460 экз. 15 к.

Шилова И. Проблема жанров в киноискусстве. М., «Знание», 1982. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 4). 56 с. 76 000 экз. 15 к.

Юрий Егоров

Он заканчивал свой новый фильм... Работал увлеченно и одержимо. Заново открывал себя в жанре лирической комедии после отличной картины «Однажды двадцать лет спустя». Он не знал, что фильм «Отцы и деды» окажется последним. К врачам обращаться, как всегда, некогда: было производство, сроки, была студия, в которой он проработал всю свою творческую жизнь, была группа, а он — человек долга и высокой ответственности. Работал по двенадцать часов в сутки. Изредка отлеживался и работал, работал... Фильм он успел закончить. Добрый фильм о добрых людях. И с последним монтажом закончился жизненный путь режиссера. Так солдат, идя в атаку, не думает о том, где его настигнет пуля. Юрий Егоров был солдатом и в годину Великой Отечественной войны, он был им и тогда, когда занимал комсомольские и государственные посты, и когда снимал свои фильмы. Самые важные, по-особому дорогие он адресовал молодежи. «Они были первыми», «Добровольцы», «Если ты прав» и многие другие его работы рассказывали о высоких душевных качествах молодых людей нашей страны. Его занимали большие моральные проблемы, становление характера советского человека. Об этом рассказывают его фильмы «Простая история», «За облаками небо».

Юрий Павлович часто говорил о своем учителе Сергее Аполлинариевиче Герасимове. Говорил с огромной любовью. Мы видели: Юрий Павлович научился у него не только мастерству, но и гражданственности, умению широко мыслить. А потом он и сам стал учителем, вел мастерскую во ВГИКе. В нашем кинематографе работают его одаренные ученики. Он открыл дорогу в искусство экрана многим ныне знаменитым актерам. Юрий Павлович и меня привел впервые на студию.

Его будет очень не хватать всем, особенно тем, кто прошел рядом с ним его путь до последнего рубежа. Я знаю, как он умел работать и творить, пусть внешне не эффектно, но глубоко, во имя самых высоких идеалов. Он многое еще мог бы сделать и многое дать людям. Но и то, что он успел создать, еще долго будет озарять светом его доброе имя, имя художника-коммуниста, отдавшего свой щедрый талант любимому искусству.

Марк Фрадкин

Юрий Павлович Егоров, мой учитель, шагнул за роковую черту, когда все глаголы применимы к нему лишь в прошедшем времени: «учил», «снимал», «помогал», «советовал», «был»...

Сейчас чуть схлынула, откатила первая ошеломляющая боль, когда хотелось забыть, как дурное наваждение, ту жуткую нелепую новость. Сегодня многое из сказанного им в последнее время между делом наводит на мысль, что в нем жило какое-то неведомое окружающим тяжелое предчувствие. И все же он закончил свою последнюю картину, хотя, как выяснилось, был неизлечимо болен. Закончил и тем самым преподал нам, своим ученикам, незабываемый урок беззаветного служения искусству.

Сколько должен жить человек? На что себя истратить?

Кто-то живет дольше века, но интересен только этим биологическим достижением. Другой в нежной заботе о себе самом протянет лет девяносто, не обременяя себя ничем, и исчезнет из мира бесследно, как трава. Третий проносится по жизни, будоража людей, и сгорает в нетерпении возвысить человека, сделать его жизнь лучше. Сгорает, сумев излить душу в книгах, машинах, музыке, домах, в полезных растениях, полотнах, фильмах, спектаклях.

Юрий Павлович, сколько я его знаю, всегда строил. Делал фильмы, пестовал учеников, выводил в жизнь детей и внуков. Его картины, как и работы любого мастера, могут нравиться или нет. Но никто не может сказать, что он в них лукавил. Юрий Павлович Егоров писал и снимал только про то, что искренне любил и во что глубоко верил. Поэтому его фильмы столь сердечны и их не спутаешь ни с какими другими. «Добровольцы», «Они были первыми», «Простая история» — картины из тех, которые навсегда сохраняешь в памяти, картины, которые люди моего поколения могут цитировать целыми блоками.

Уверен, что для настоящего педагога непременно существует некая обратная связь в его отношениях с учениками. Общение с молодежью во ВГИКе дает, на мой взгляд, и мастерам повод для размышлений над собственным творчеством, служит стимулом в поисках новых тем и новых киноформ.

Работа с молодыми всегда занимала особое место в жизни Юрия Павловича, и не только во ВГИКе. В Первом творческом объединении Киностудии имени М. Горького, художественным руководителем которого многие годы он был, начинающим уделялось пристальное и доброжелательное внимание.

У нас с ним были по-настоящему хорошие отношения. Мы обходились без излишних сантиментов, и в то же время в нем никогда не было суровости метра, знающего истину в последней инстанции. Спор с ним всегда был дискуссией равных. Юрий Павлович почти никогда не хвалил нас, чаще критиковал. И если я показывал ему новую работу или часть ее и слышал, что «это, пожалуй, можно оставить», то такая оценка была высшей похвалой и означала, что я не очень огорчил его.

Я много потерял в тот день, когда не стало моего учителя, моего самого доброжелательного оппонента, Мастера, с которым я всегда мог быть до конца откровенным, старшего товарища, который принял меня в кино и помогал заинтересованно и бескорыстно, как сыну.

Юрия Павловича больше нет, но мы, его ученики, хорошо запомним все, чему он учил нас. Запомним и никогда не забудем.

Владимир Фокин

«Если бы Андраш Ковач писал книгу об Андраше Ковече»

Беседа Ю. Ханютина с венгерским режиссером Л. Ковачем

Известного кинокритика Юрия Мироновича Ханютина отличала необычайная широта профессиональных интересов. Он был превосходным историком советского кино, внимательно присматривался к фактам и тенденциям современного мирового кинематографа, занимался проблемами жанров, актерского творчества, документалистики, чрезвычайно настойчиво выявлял формы и законы связей и взаимовлияний документального кино и кино игрового. В соавторстве с Майей Туровской он написал ряд сценариев документальных фильмов. Часть из них реализована, часть так и осталась литературным текстом. Среди реализованных — выдающееся произведение нашего киноискусства фильм «Обыкновенный фашизм» режиссера Михаила Ромма.

В последние годы своей так безвременно оборвавшейся жизни Ю. Ханютин бурно увлекся изучением практики и идейно-теоретических проблем социалистических кинематографий. Он досконально знал болгарское кино. Его рецензии, статьи, выступления на симпозиумах и дискуссиях, посвященные болгарским фильмам и болгарским кинематографистам, привлекали основательностью и одновременно остротой суждений советскую аудиторию, были, по признанию кинематографистов братской страны, чрезвычайно полезны для развития национального искусства экрана. Ему нравилось кино Венгрии. В значительной его части он находил столь ценное для него документальное мировосприятие — отбор сюжетов, лиц, обработку фактур жизни по опыту и навыку документалистики. Он очень внимательно, почти пристрастно смотрел все фильмы режиссера Андраша Ковача, особо поощрял те из них, в которых видел органическое слияние обоих типов кинематографизма. В его планы входила работа над книгой о творчестве режиссера. Подготовив к изданию капитальную монографию о научной фантастике в мировом кино «Реальность фантастического мира», Ханютин начал «насматривать», как он говорил, венгерские фильмы, читать литературу, делать наметки будущего исследования. Для сборника «Ракурс», посвященного вопросам киноискусства социалистических стран, он хотел написать статью о Ковече — эскиз предполагавшейся книги. Ни книги, ни даже статьи он написать не успел. Однако в его архиве отыскались две магнитокассеты, сохранившие беседу критика и режиссера. Внушительная сумма информации, основательность, глубина и в особенности искренность высказываний Ковача превращают эту рабочую в сущности беседу в нечто вроде автопортрета художника. С другой стороны, не менее поучительны целеустремленность и техника «выспрашивания» интервьюера, способствовавшие тому, что известный скорее замкнутостью и даже некоторой сухостью общения человек так щедро «разговорился».

Диалог Ковача и Ханютина проходил в Будапеште в феврале 1977 года, во время еже-

Андраш Ковач

годного фестиваля венгерских художественных фильмов. В программу фестиваля входил «Лабиринт» — последний тогда фильм Ковача. По общей оценке, он и возглавлял годовую национальную кинопродукцию. При внимательном чтении беседы нетрудно обнаружить и следы возбуждения критика, произведенного впечатлением от только что увиденного фильма, и особое внимание автора к мнению его собеседника.

Готовя текст беседы Ханютина с Ковачем к публикации, я не стала превращать его в принятое у нас конвенциональное интервью. В память о товарище я стремилась сохранить и непринужденность его речи, и внезапность некоторых реакций, и удивительную включенность в ход мысли его собеседника. И отклик Ковача, его готовность рассказать, пояснить, уточнить заслуживают того, чтобы быть сохраненными не только в словах и мыслях, но и в самих интонациях. Предлагаемая публикация есть переписанный с магнитофонной пленки, сконденсированный, сокращенный в частностях диалог видного советского критика и видного венгерского режиссера.

Юрий Ханютин. Мой первый вопрос, Андраш, потребует длинного ответа. Если бы ты сам написал книгу об Андраше Ковече — предположение в порядке фантазии, — как бы ты определил центральную тему его творчества и ее изменения с годами — от «Трудных людей» до «Лабиринта»?

Андраш Ковач. Ты собираешься печатать наше интервью в журнале?

Ю. Х. Нет, нет. Это для будущей работы.

А. К. То, что я расскажу в ответ на твой вопрос, будет относиться не только ко мне лично, но и ко всему моему поколению, хотя, естественно, говорить я буду о себе.

Я часто раздумываю над таким обстоятельством: чем объяснить тот факт, что все те мои коллеги, кто начинал приблизительно в одно время со мною, как люди и художники по-прежнему живут общественными интересами. Мы через многое прошли и знаем, как легко приходит разочарование, недаром в мире теперь столько скептиков. Даже не скептиков. "Omnibus debitandum", — ответил Маркс, когда его попросили вспомнить любимое изречение. И мне оно очень нравится. В переводе с латыни это означает: «Подвергай все сомнению». Скептицизм — это, по-моему, активная позиция. А вот неверие, резиньяция — это плохо, это полное примирение с существующим положением дел. Чем же объяснить, что люди моего поколения не подвержены резиньяции? Мое объяснение такое. Наше общество прошло огромный путь, и в его продвижении мы принимали самое деятельное участие. Более того: в далекие послевоенные годы мы взяли на себя ответственность за будущее своей страны. В 1945 году нам было по 19—20, ну, может быть, кому-то по 24—25 лет, мы находились в том возрасте, когда человек формируется как личность. Добавлю еще одно: мы энергично действовали в организациях, которые по-венгерски назывались "NÉKOSZ", что можно перевести, как «народный коллегиум». Народные коллегиумы после 1945 года вылились в широкое движение, цель которого состояла в том, чтобы поднимать, просвещать, политически образовывать рабочую и крестьян-

скую молодежь. В движении коллегиумов участвовали многие ныне известные кинематографисты: Карой Макк, Петер Бачо, Имре Фехер, Ласло Надаши. Миклош Янчо, тоже бывший коллегист, вспомнил нашу молодость в фильме «Светлые ветры». Каждый коллегиум объединял от 30 до 70 членов. Это был автономный коллектив: мы сами выбирали свое руководство и по всем существенным вопросам сами принимали решения и их реализовывали. Вот пример. Коллегиум, в котором я состоял, постановил занять какой-нибудь дом, конфискованный у прежних владельцев. (Кстати: этот эпизод вошел в фильм «Стены» [1].)

Нас стало много, мы не вмещались в тесные комнатушки своего коллегиума. На собрании обсудили вопрос, приняли решение и вскоре, присмотрев подходящий особнячок, оккупировали его. Особняк предназначался для какого-то дипломата, кажется, секретаря американского посольства. Вселившись, мы организованно распределили комнаты, а потом заявили соответствующим организациям, что никого не впустим в «свой» дом. Переговоры с жилищными властями длились две недели. Все это время перед виллой на посту стоял милиционер. Уже не знаю, то ли он нас охранял, то ли ждал указаний на наше выселение. Во время этого осадного положения выяснилось, что дом вовсе не конфискован, что у него имеется хозяин — венгр, капиталист, который и явился ко мне на переговоры (я, кажется, не сказал, что я был выборным директором коллегиума). Домовладелец оказался весьма симпатичным, разумным и к тому же покладистым человеком. Он сообразил, что дома ему назад не получить, и попросил разрешения забрать мебель, спрятанную в подвале. Но я ответил: «Простите, но где-то же вы живете, и там у вас наверняка есть необходимая мебель. А у нас пустой дом, и без мебели нам не обойтись». По этой реплике ты можешь судить, как протекали «переговоры» и кто диктовал условия. Кстати, сегодня в этом особняке помещается Институт теории и истории кино. Так что, не предполагая того, мы потрудились и для будущего нашей кинематографии.

[1] В СССР этот фильм Ковача демонстрировался под названием «Дело Ласло Амбруша».

Юрий Ханютин

Ю. Х. Поскольку мы сейчас предаемся биографическим воспоминаниям, я бы хотел, чтобы ты, Андраш, рассказал, из какой среды, из какой семьи происходишь.

А. К. (по-русски). Хорошо, но после.

Ю. Х. Хорошо. Ладно.

А. К. Почему я считал существенным вспомнить этот эпизод? Мне в ту пору было всего 22 года. Меня выбрали руководителем-директором коллегиума. У нас была дирекция, но не было педагогов и наставников, мы сами себя воспитывали и наставляли. Тогда я уже учился в Высшей театральной школе. Помню множество диспутов, конференций по вопросам идеологии, политики, актуальным проблемам. Мы активно и, главное, совершенно добровольно принимали в них участие. Так складывался наш образ жизни. Как мы представляли себе полноценную жизнь? Это взятая на себя ответственность за происходящее вокруг. Наверное, поэтому к нам так тянулась молодежь. Переживания, радости, борь-

бу, словом, наполненность тех дней я вспоминаю, как другие вспоминают свою первую любовь. И мои товарищи тоже. Память об этой «первой любви» сопровождает нас всю жизнь.

Кстати, еще раз вернусь к народным коллегиумам. Когда в 1958 году была организована Студия имени Белы Балаша, мы, старшие, предложили организационную модель наподобие той, что некогда сами создали в форме народных коллегиумов. Студия имени Б. Балаша — ты ведь знаешь о ней? — это автономный коллектив, основанный на самоуправлении и самодеятельности его членов. Наше чувство ответственности за общее дело передалось молодому поколению. Вот и ответ: в течение тридцати с лишним лет в венгерском кино живет дух коллективизма и чувство долга за принятые перед обществом обязательства.

А теперь о себе. Я родился в небольшом селении недалеко от Коложвара (Клужа). Теперь это территория Румынии. Мои родные занимались и поныне занимаются земледелием. Отец мой кончил четыре класса гимназии. Точнее так: четыре класса начальной школы плюс четыре класса гимназии, так что вместе это составляет как бы нынешнюю восьмилетку. Когда мне было семь или восемь лет, отец получил соответствующую его образованию работу в каком-то учреждении и перестал пахать землю. Мы уехали из деревни. Для меня открылась возможность окончить среднюю школу. В 1944 году я ее и окончил. Окончив, поступил в Высшую театральную школу в Будапеште. Потом я еще вернусь к годам своего студенчества.

Обстоятельства моего детства никак не располагали к тому, чтобы мечтать о будущем кинорежиссера: в нашей деревне не то что кино, электричества не было. Не было ни радио, ни телефона — вообще никакой современной техники. В кино я впервые попал, когда мне исполнилось десять лет. А своему деду, который дожил до преклонного возраста — он умер 93 лет от роду, — я так и не мог объяснить, что собой представляет моя профессия: он никогда не был в кино. Я часто посылал ему открытки с видами, и он решил, что я путешественник или коммивояжер. На мое формирование сильнейшее влияние оказал особый, специфически венгерский вид общественно-литературной деятельности — социография, сформировавшаяся в 30-е годы. Что такое социографическая книга или отдельный очерк? Это повествование, не только основанное на фактах, но и документированное ими. Мне было 13 лет, когда в мои руки впервые попали книги социографов Д. Йеша, И. Ковача, Г. Фейи и других. Казалось бы, что может привлечь к такой прозе тринадцатилетнего ребенка? А мне понравилось, очень понравилось. Помню, одновременно с этими книгами мне дали почитать модный в ту пору роман в духе экспрессионизма. Но роман мне совсем не понравился. Так что в 13 лет...

Ю. Х. ...у тебя уже определились вкусы на всю жизнь.

А. К. Совершенно верно. Определились вкусы на всю жизнь. Они реализовались через 30 лет в моих фильмах. Социографическая литература интересовала меня потому, что описывала быт и нравы деревни, то есть то, что я знал, что мне было по-настоящему близко. К тому же она касалась и национальных проблем. А так как я принадлежал к национальному меньшинству (именно так в фашистском государстве трактовались трансильванские венгры), то можно понять мое собственное внимание к этим произведениям.

Почему меня стало всерьез интересовать кино? Ответ будет неожиданным, может быть, даже ты найдешь его запутанным. Дело в том, что, как это ни странно, к кино моего детства отношение у меня самое что ни на есть отрицательное. В возрасте, когда люди получают аттестат зрелости, я резко критически относился к фильмам, которые тогда демонстрировались на экранах. Я постоянно спорил с теми, кто оценивал их иначе. Я начал серьезно интересоваться кино, можно даже сказать — заниматься им, чтобы аргументировать свою позицию в споре. Таким образом получается, что я пришел в кино через... отрицание кино.

Ю. Х. Наверное, репертуар тех лет в основном поставлял Голливуд 30-х годов?

А. К. (по-русски). Нет. В Венгрии была большая продукция — около 40 фильмов в год.

Ю. Х. Собственно венгерских?

А. К. (по-русски). Да, да, венгерских, но очень таких... голливудских. (Смеется. Далее по-венгерски.) То есть слащавых и фальшивых. Окончив гимназию в возрасте 18 лет, то есть осенью 1944 года, я отправился в Будапешт поступать в университет. Но вскоре линия фронта подкатила к самому городу. Освобождение Будапешта я пережил в самом Будапеште. Дымились развалины, жизнь выбилась из колеи, нечего было есть. Университет закрыли, и я вернулся в Коложвар. В 1946 год я уже решил, что стану кинорежиссером: в Высшей театральной школе открылся факультет кинорежиссуры. С моим другом Имре Фехером мы решили пересечь границу тайком, рассчитывая, что, окончив в Будапеште Высшую театральную школу, вернемся домой. Ведь венгерское кинопроизводство исторически начиналось именно в Коложваре: здесь накануне первой мировой войны были сняты наши первые фильмы. Нам виделось нечто вроде возрожденной традиции. Но получилось так, что мы навсегда остались здесь, в Будапеште.

Ю. Х. Скажи, а решение заняться кинорежиссурой было с самого начала твердым? Других тяготений не было?

А. К. Когда я окончил гимназию, оно уже сложилось. Хотя безоговорочно отвечать на этот вопрос утвердительно, пожалуй что, не очень честно: в сущности, я не знал, что значит быть кинорежиссером. На самом деле я довольно смутно представлял себе, что такое кино вообще. Так что нельзя сказать, что это было категорическое, продуманное решение, как, например, сейчас у моего сына. Я предпринял все от меня зависящее, чтобы отвратить его от кино. Мне хотелось, чтобы он занялся чем-нибудь «положительным» — техникой, наукой.

Ю. Х. Мой сын тоже пошел во ВГИК.

А. К. Но мальчик увлекся сначала фотографией, а потом сообщил мне, что будет кинооператором. Я же твердо убежден, что сыну не следует продолжать профессию отца. Почему обязательно сын актера должен стать актером? Почему сын врача должен приобрести профессию врача? Для искусства (да и для науки, я полагаю) лучше, когда есть приток новых сил, когда приходят люди из тех слоев общества, которые раньше были далеки от искусства. Наш народный коллегиум мы создавали именно по этой причине. Но это, так сказать, все в скобках. Так вот. У моего сына, в отличие от меня в его возрасте, отчетливое представление о профессии оператора.

Ю. Х. Что ж, «преддверие» твоего творчества, его биографические истоки мне более или менее ясны. Но, насколько я помню, свой первый фильм ты снял довольно поздно. Ведь сначала ты работал в качестве редактора?

А. К. Да.

Ю. Х. Как это произошло?

А. К. Можно сказать, что тут многое определила моя психология. Вернусь еще ненадолго к своим студенческим годам. В пору, когда я и мои сверстники учились на кинофакультете Высшей театральной школы, там все еще только налаживалось, никакой системы обучения не существовало. Как студент этого факультета и как директор народного коллегиума я стал и одним из вожаков в институте. Сложилась несколько странная ситуация: я был и студентом, и одним из активных организаторов факультета, на котором учился. По этой причине я мало успевал заниматься профессией. К тому же в 1950 году, когда я окончил Высшую театральную школу, венгерское киноискусство только-только делало свои первые шаги: ведь национализация всего кинодела у нас произошла лишь в 1948 году. Трудности ощущались уже на первом этапе кинопроцесса: остро не хватало сценариев. И поэтому весь наш выпуск направили на киностудию: предполагалось, что мы решим сценарную проблему. Некоторые из нас должны были заняться писанием сценариев, большинство же

стало студийными редакторами. Но получилось так, что очень скоро все, кроме меня, куда-то со студии исчезли, как будто испарились. А меня снова назначили руководить. Я занимался вопросами тематического планирования, решал, кто поставит фильм по тому или иному сценарию, и т. д. Многое на студии зависело от моих решений. Почему я предпочел административно-организационную работу творческой? По двум причинам. Первая — сугубо личная. Я мало что умел: во время занятий в институте мне не пришлось принимать участие в съемках. Ты посмотрел здесь, на фестивале, первый послевоенный венгерский фильм «Где-то в Европе». Так вот, когда эта картина снималась, студенты Петер Бачо и Карой Макк бегали ассистентами при режиссере Гезе Радвани, а я сидел в Будапеште и организовывал народные коллегиумы. Мне недоставало знаний, умения, уверенности в себе, и потому я решил стать чем-то вроде заведующего литературной частью студии. Став им, я не мог позволить дать себе режиссерский дебют и потому, что не чувствовал себя к нему подготовленным, и потому, что это бы выглядело как злоупотребление властью. Создалась странная, если хочешь, почти комическая ситуация. Посуди сам, министр, если ему наскучило быть министром, может пойти директором на завод. В конце концов и я смог сменить свою редакторскую работу на режиссерскую. Но, не будучи уверенным в своих силах, я хотел начать с ассистентуры. Скажу тебе честно: нужна была огромная сила воли, чтобы из кабинета начальника решиться выйти на съемочную площадку вторым ассистентом режиссера. Не знаю, сумел бы я преодолеть этот психологический барьер. Но после 1956 года в результате децентрализации кинематографии была ликвидирована главная редакция, а с нею и моя должность. Тогда-то я и смог окунуться в практику. Первые дни ассистентской работы показались мне адски тяжелыми, потом я привык и почувствовал себя на своем месте. Настолько, что, когда летом 1957 года новый директор киностудии послал ко мне начальника отдела кадров с предложением возглавить редколлегию, я отказался, сказав, что новое занятие по мне. Один наш юморист даже описал это мое превращение. Дело в том, что жена этого юмориста снималась как раз в картине, где я работал ассистентом режиссера. Как-то юморист решил заглянуть к своей супруге на съемки. Меня он знал как того ответственного товарища, которому сначала докладывают о себе через секретаршу, потом ожидают в приемной и от которого трепеща принимают «приговор»: одобрит он или не одобрит вашу рукопись, что означает, получите вы или не получите свои десять-двадцать тысяч форинтов. И вот он видит, как за спиной его жены мальчишка гонит через кадр гусей. И тут обнаруживается, что этот гусопас и есть тот самый властитель судеб. Просто оператор сказал ему в эту минуту: «Нужно, чтобы кадр был динамичнее. Прогони-ка гусей за спиной у актрисы».

После 1957 года я «развивался» нормально: сначала работал вторым ассистентом, потом получил повышение и стал первым. В 1960 году поставил свой собственный фильм.

Ю. Х. «Трудные люди»?

А. К. Нет, нет. До «Трудных людей» я снял три фильма, которых, вполне возможно, ты не знаешь[2]. К слову, недавно из Италии, из редакции журнала «Чинема нуово» мне прислали статью, в которой идет речь об одном из моих фильмов. Автор статьи использовал цитату из старого интервью, где я говорю примерно следующее: когда я смотрю свои первые картины, у меня создается впечатление, будто не я их снимал. Помню, я сказал журналисту, который брал у меня это интервью: «Спроси у меня, почему мои первые фильмы так отличаются от более поздних? Интервью получится интереснее». Это что-то вроде анекдота. На самом деле, я думаю, что ранние мои фильмы говорят о том же, о чем и поздние, но в другом аспекте

[2] А. Ковач дебютировал в 1960 году фильмом «Ливень». Следующими его работами были «Будапештские крыши» (1961) и «Осенняя божья звезда» (1962). «Трудные люди» вышли на экран в 1964 году.— *Здесь и далее прим. публикатора.*

и по-другому. Три первых фильма рассказывают о консолидации здоровых сил нации, начавшейся после 1956 года. Можно назвать этот процесс иначе: постепенное прозрение. Надо отдать себе отчет в том, что часть людей и до сих пор еще не признает те возможности, которые перед ними открывает социалистический строй.

Ю. Х. В каком смысле не признает? Не ощущает, не понимает или не верит в них?

А. К. Где-то не признает, где-то не пользуется, где-то не понимает — все вместе. Конкретно? Вот основная ситуация одного из моих ранних фильмов [3]. В деревне живет женщина, которую выдали замуж за пожилого богатого крестьянина. Фильм я начинаю с момента, когда она и ее муж стали членами сельскохозяйственного кооператива. В своем общественном положении женщина теперь уравнена с мужчиной. Но человеческие отношения между ними не изменились: женщина по-прежнему психологически зависима от мужа, внутренне она пребывает в том же подневольном состоянии человека «не на равных правах». Значит, она не понимает тех возможностей, которые ей дает социализм, не чувствует их, не признает. В фильме «Трудные люди» у меня проблема, в сущности, та же: индивидуум и общество. Но в 1964 году она обрисовалась иначе, и я в моей ленте обязан был по-другому ее понимать. Теперь общество задавалось вопросом: каковы границы активности индивидуума? Или: каково реальное инициативное поле личности? Не надо ли стимулировать расширение рамок самодеятельности личности? Не слишком ли она ограничена некими стенами? Признаюсь честно: когда я делал «Трудных людей», эти размышления не приходили мне в голову. Тогда я просто рассказывал о реальном факте. Гораздо позже я прочувствовал то, чего не было в программе фильма. В картине «Стены», которую я снял в 1967 году, я говорил о том же. К 1970 году назрели другие вопросы, и актуальность «Стен» была уже актуальностью вчерашнего дня. Но это другая тема.

[3] Далее А. Ковач вспоминает конфликт и фабульную канву своего фильма «Осенняя божья звезда».

Что же касается автора статьи в «Чинема нуово», то он дословно воспринял мое старое высказывание, не уловил в нем некоторой провокационности, что ли, и понял все так, будто я признался, что не я делал свои первые фильмы. Вот как важно следить за тем, какие идеи подсказываешь журналисту во время интервью! (Смеется.)

Ю. Х. Правильно ли я понял, что тему твоего творчества можно определить как тему взаимопонимания человека и общества и исследования тех пределов — «стен», — которые любое общество ставит развитию, самовыражению и реализации индивидуума?

А. К. Да, ты понял правильно.

Ю. Х. А нет ли определенной эволюции в интерпретации этой идеи, ну, скажем, на протяжении последних восемнадцати — двадцати лет? Во-первых, как ты уже сам сказал, в связи с изменением исторических обстоятельств «стены» то раздвигаются, то вновь сближаются, они как бы живые. Если в «Трудных людях» герой сталкивается все-таки с внешними препятствиями, то, например, в «Лабиринте» ты говоришь уже больше о борьбе человека с самим собой. Таким образом внешний конфликт становится теперь внутренним.

А. К. Я бы определил это следующим образом. Проблемы внешнего порядка для режиссера, героя «Лабиринта», весьма существенны. Но в этом фильме меня занимает следующее. Мне хотелось бы связать две картины: «На венгерской равнине» — ты ее видел?

Ю. Х. Да, видел.

А. К. И «Лабиринт». Сейчас скажу, почему. Помнишь основной сюжет фильма «На венгерской равнине»? Действие происходит после поражения революции 1919 года. Герой — интеллигент, учитель. В сущности, в фильме исследуется один вопрос: какие у него в условиях белого террора возможности действовать? Я показываю разные типы поведения. Среди действующих лиц фильма — бывший народный комиссар, профессиональный революционер, которому в конце выносят смертный приговор; политэмигрант; женщина, которая кончает с собой; гимназист, которого выгоняют из гимназий. Учитель (его играл безвременно

ушедший из жизни Золтан Латинович) ищет выход из трагического положения, он хочет что-то сделать. После премьеры фильма я услышал три совершенно не совпадающих мнения о нем.

Первое. Фильм слишком остро критикует главного героя: в ситуации белого террора то, что он делал, — предел реальных человеческих возможностей. Меня обвиняли в чем-то вроде морального аристократизма, ибо, по мнению сторонников этой точки зрения, следовало с большей симпатией отнестись к центральному герою.

Второе. Главный герой — это крыса, прячущаяся от катастрофы, а в фильме он показан с сочувствием.

Наконец, сторонники третьего мнения соглашались и с выбором героя, и с оценкой моего к нему отношения. Это герой действенный, говорили они, — он делает столько, сколько позволяет положение, и даже несколько больше, чтобы противостоять насилию и жестокости.

Правда, надо сказать, что эти мнения не сложились в позиции в дискуссии, а были лишь отдельными голосами, выступлениями, вокруг которых не завязался спор. Они остались как бы монологами. Каково же было мое изумление, когда я прочитал, что и мой фильм — это не спор, а монологическое высказывание: рецензия на картину, кстати, очень интересная, напечатанная в журнале «Фильм-культура», называлась «Монолог о чести». И вот в размышлениях об этих и других монологах родился замысел «Лабиринта». В этом фильме я хотел отразить «время монологов». Я думаю, мы сейчас переживаем именно такое время. Всюду в мире звучат высказывания. Гипотезы, предложения, компромиссы — все происходит как-то одновременно, параллельно, не перекрещиваясь.

Ю. Х. Как в пьесах Чехова.

А. К. По-видимому, мы еще не дозрели до синтеза. Это с одной стороны. С другой же — эту множественность суждений можно оценивать и как определенный прогресс после догматизма и фетишизации одной-единственной идеи. Однако, я думаю, в литературе, в искусстве нужно, учитывая бытующие мнения, где-то на их стыке выработать общую платформу. Режиссер не может стоять на почве, которая вот-вот рассыплется на составные элементы. Таков общественный аспект этой проблемы.

К сожалению, венгерские рецензенты не поняли, что пять персонажей, каждый из которых озабочен своими трудностями, нужны мне только для того, чтобы создать исходную ситуацию. Это не тема фильма. Фильм о многих проблемах, взятых обязательно вместе. Внутренняя борьба режиссера, муки его творчества — это как раз и есть крестный путь к синтезу. По-моему, здесь уместно вспомнить высказывание Энгельса о классической исчерпанности исторических процессов во Франции [4]. Можно сказать, что и общественные процессы имеют свою биологию: они зарождаются, вызревают, исчерпываются. Но искусство, если оно чувствует свою связь с жизнью, свою ответственность перед нею, не может ждать, когда вполне определится та или иная тенденция. Оно должно фиксировать ее возникновение и предлагать ее толкование. Мне кажется, что, по сути дела, простых ситуаций в жизни не бывает, бывает лишь упрощенное их понимание.

Ю. Х. Именно.

А. К. Я так себе графически представляю положение, осмысляемое в «Лабиринте»: коридоры, множество коридоров. Перед героем (тем самым перед зрителем) встает вопрос: какой из них выбрать, каким коридором пойти, чтобы попасть к цели? Сложность выбора,

---

[4] По-видимому, А. Ковач имеет в виду мысль Ф. Энгельса, высказанную им в Предисловии к третьему немецкому изданию «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» К. Маркса: «Франция — та страна, в которой историческая классовая борьба больше, чем в других странах, доходила каждый раз до решительного конца. Во Франции в наиболее резких очертаниях выковывались те меняющиеся политические формы, внутри которых двигалась эта классовая борьба и в которых находили свое выражение ее результаты. Средоточие феодализма в средние века, образцовая страна единообразной сословной монархии со времени Ренессанса, Франция разгромила во время великой революции феодализм и основала чистое господство буржуазии с такой классической ясностью, как ни одна другая европейская страна. И борьба поднимающего голову пролетариата против господствующей буржуазии тоже выступает здесь в такой острой форме, которая другим странам неизвестна» (Маркс К., Энгельс Ф. Избранные произведения, т. I. М., 1980, с. 420—421).

множественность возможных путей, настоятельность поиска — вот что как автор я хочу внушить своему собеседнику-зрителю. Я против того, чтобы, вступив в первый попавшийся коридор, сказать себе: «Авось он меня выведет, куда требуется». Надо искать...

Ю. Х. ... а не делать вид, будто лабиринта нет, будто дорога прямая.

А. К. Совершенно верно. Потому что, даже убедив себя, что дорога прямая, мы все равно в какой-то момент окажемся в тупике. Тогда-то и обнаружится, что хотя дорога прямая, да не та.

Ю. Х. Следовательно, если я правильно понял тебя, ты, Андраш, оцениваешь своих героев не по тому, что они реально сделали, а по максимуму возможного в данных условиях. То есть важен не результат действия, но внутреннее желание это действие совершить в как можно более полном объеме.

А. К. Я вот что по этому поводу еще вспомнил. Может быть, это не безынтересно. Однажды на зрительском обсуждении какого-то из моих фильмов (это было в провинции) мне задали вопрос: «Почему в ваших фильмах так много говорят?» Я ответил вопросом: «А разве интеллектуальная жизнь человека не может быть темой венгерского киноискусства?», прибавив к этому еще некоторые соображения. Тогда поднялся молодой человек и сказал следующее: «Я это так себе представляю. Тема картин Андраша Ковача — не действие, а то, что действию предшествует: зарождение решения. Когда оно возникает, когда обозначаются разные альтернативы».

Ю. Х. Итак, в твоих фильмах описывается не само действие, а та интеллектуальная работа, которая его предваряет.

А. К. Еще точнее: работа, которая предваряет решение. Не действие, а решение. Послушай еще один курьез. По-моему, он кое-что добавит к тому, о чем мы сейчас с тобой говорим.

Когда я снимал картину «С завязанными глазами», Миклош Янчо работал над своим фильмом «Любовь моя Электра». Его «Электра», как ты, по-видимому, знаешь, — это экранизация известной пьесы Ласло Дюрко, который в свою очередь воспользовался сюжетом Софокла. В моем фильме в качестве сценарной основы взят один из эпизодов романа Габора Турзо «Святой». Два сценария выглядели так. Сценарий Л. Дюрко, Д. Хернади и М. Янчо содержал 80 страниц диалога. А в моем сценарии диалогов было крайне мало. К тому же он предполагал серию эпизодов (их общая проекция длилась бы около 20 минут), где вообще не произносилось ни слова. Забавно и то, что и у меня, и у Миклоша снимались одни и те же актеры. Когда они увидели оба наших сценария, их изумлению не было предела. Им казалось невероятным, чтобы у меня герои молчали, а у Янчо беспрерывно говорили. Но получилось так, что при монтаже я отказался именно от эпизодов без текста, потому что почувствовал, что драматургически они мне не нужны. К тому же в ту зиму не было снега (а сценарием он предполагался), смыслово и зрительно это выглядело не слишком обязательно, вот я и вырезал эти 20 минут. А Янчо вырезал длинные споры Ореста и Электры, где, захватив в свои руки власть, они ищут решения, как поступить с бывшими правителями. Для этих сцен в самом деле необходим диалог, а словесный ряд нарушает стройность поэтики Янчо. И он эти сцены исключил.

Ю. Х. Таким образом, несмотря на первоначальные намерения, в итоге каждый из вас пришел к своему кинематографу. Но я все-таки хочу услышать ответ на такой вопрос. Наверное, случается, что разговорная форма фильма осложняет отношения со зрителем?

А. К. Да, так бывает.

Ю. Х. Отдавая себе в этом отчет, предполагаешь ли ты, Андраш, внести коррективы в свою сценарно-постановочную практику?

А. К. Окончив очередной фильм, я всегда говорю себе: «Здесь опять слишком много говорят, в следующей картине у тебя не должно быть такого количества диалогов». (*Смеется.*) Поверь мне, каждую новую работу я непременно начинаю с такой страшной клятвы.

Ю. Х. А не может ли быть так, что порою просто не хватает времени или желания заменить текст визуальным эквивалентом?

А. К. Это, по-моему, разные вещи. На примере истории создания своей картины и картины М. Янчо я хотел показать, что мы оба решили преодолеть себя...

Ю. Х. ... но оба пришли к своему результату.

А. К. Так что тут дело не в спешке и не в лености, и не в том, чтобы решиться. Я много раз решался.

Ю. Х. Стало быть, таков твой творческий метод.

А. К. Решаться я решался, но все зависит от того, на чем сосредоточены твои интересы по существу. Все зависит только от этого.

Ю. Х. Давай поговорим еще о том, что же тебя интересует прежде всего. Я понимаю так: ты озабочен проблемой молодежи, ее места в обществе, ее взаимоотношений с другими поколениями. Об этом я сужу по документальному фильму «Экстаз с семи до десяти». Я бы хотел услышать, какова твоя позиция в отношении молодежи и ее изображения в кино?

А. К. То, о чем я говорил в связи с собственной молодостью: о пламенном коллективизме, о радости самостоятельности и т. д., — у нынешней молодежи нет возможности так остро прочувствовать. Сегодня история не ставит ее в те заостренные ситуации, когда нужно что-то решать. Я не говорю, что это плохо. Наоборот: это хорошо. Людям свойственно стремиться к покою, к консолидации отношений. Повторяю: это нормально. Но вот посмотри: моим детям 18 и 19 лет. Они живут в том же мире, в каком родились. За эти 18—19 лет существенных изменений в их жизни не произошло. А в моей жизни только в 1945—1948 годах случилось больше, чем за все их 18 и 19 лет. Но 1945—1948 годы — это история, это уже прошлое. Я озабочен тем (считай это основной мыслью моих работ), чтобы наладить общественные стимулы, способствующие выработке у молодежи качеств, без которых она не сможет принять на свои плечи ответственность за судьбу народа, страны, социализма. Молодые люди должны знать кожей — не только умозрительно, что значит принять решение, что такое риск, ответственность, коллектив. Я убежден: человека коллектива (в моем представлении патетический синоним этого понятия — революционер) по книгам воспитать невозможно. Поэтому в фильмах, сделанных мною о молодежи, определилось то беспокойство, о котором я сейчас говорю.

Ю. Х. Беспокойство автора или беспокойство молодежи?

А. К. Автора. (По-русски.) Мое. Молодежи часто не хватает самосознания. Скажу еще так: меня не удовлетворяет, что у молодежи нет чувства неудовлетворенности собой.

Ю. Х. Понятно.

А. К. На одной из дискуссий о фильме «С завязанными глазами» где-то в провинции, в университете, девушка 20—21 года, не больше, спросила меня: «Почему вы утверждаете, что этот фильм актуален?» В ответ я спросил ее: «А вам никогда не случалось утверждать не совсем то, во что вы на самом деле верите?» Она говорит мне: «Почему же? Так бывало, но я не делаю из этого проблемы, как ваш герой». Я спросил ее: «Что же, вы так привыкли к таким положениям?» Она пожала плечами: «Да». В зале смех. Именно это меня и тревожит. Если в ответе девушки в самом деле определена линия ее жизненного поведения, то ведь это огромная потеря для всех нас. Для нее общество как стихия: вот лес, вот дерево, не пойду же я на дерево, я его обогну. И получается, что ее жизнь сузилась до прагматики, до чисто индивидуального поведения. Ей абсолютно чуждо чувство коллектива, коллективной нравственности, которое в моей жизни сыграло решающую роль. В «Экстазе» я озабочен приблизительно тем же. Кроме того, там я показал то, что сам для себя называю замещающим действием, то есть тем действием, которое рождается по логике «восполняю то, чего мне недостает».

Ю. Х. Это очень существенные проблемы, и, конечно, они имеют отношение не только к Венгрии. Я бы хотел задать еще несколько конкретных вопросов. Какой из фильмов для тебя — самый любимый?

А. К. (медлит с ответом). Есть много причин, по которым я не могу сразу дать ответ

на этот вопрос. Вот одна из них. Широкое признание какого-нибудь произведения способно так подействовать на его автора, что он начинает особо любить именно это свое детище, заласканное успехом.

Ю. Х. Это можно понять.

А. К. Я иногда хотел бы посмотреть свои старые фильмы, чтобы постараться оценить их как можно более объективно. Впрочем, я сказал неточно. Не то что у меня выработалась такая привычка. (Смеется.) Такой привычки у меня пока нет. Но один раз я попробовал это сделать. Это было за границей. Показывали мой фильм «Холодные дни»[5]. И тогда я понял важную вещь. Зритель устанавливает свои связи с произведением искусства, у него рождаются ассоциации на основе его биографии, опыта, культуры. Чем богаче эти ассоциации, тем, по-видимому, значительнее влияние этого произведения. У меня же во время просмотра всплыли какие-то нелепые воспоминания о съемках: трудности, технические накладки, недоразумения, курьезы. (Смеется.) — одним словом, вещи, весьма отдаленно связанные или вовсе никак не связанные с содержанием фильма. Так что объективного отношения не получилось.

Могу сказать, что фильмы, сценарии к которым писал не я, фильмы-наблюдения, интервью, репортажи, где люди говорят то, что они хотят сказать, и делают то, что они хотят сделать, — эти фильмы я смотрю с большей охотой, чем те, которые сам написал и поставил с актерами.

Ю. Х. То есть свои документальные картины.

А. К. Да.

Ю. Х. Сколько всего фильмов ты снял?

А. К. (по-русски). Не знаю.

Ю. Х. Забыл?

А. К. Что-то около десяти.

Ю. Х. Чувствуешь ли ты, пересматривая свои старые фильмы, что сегодняшний Ковач отличается от Ковача, скажем, 68-го года не только в плане идей, но и в том, как он сегодня строит эпизод, компонует кадр, монтирует и т. д.?

А. К. Не через пять и не через десять лет (смеется), но как только съемка завершена, я чувствую, что все не так, что все надо было делать по-другому. (Оба смеются.) Чем дальше от картины, тем легче, тем меньше мучает сознание, что надо было делать иначе. Возникают другие заботы.

Ю. Х. Кто из режиссеров тебе ближе всего в венгерском кино и в мировом? Нет, я неточно спросил. Не обязательно близок, но, скажем так, любим больше других?

А. К. Это у меня менялось. В первые годы работы в кино огромное влияние оказывало советское киноискусство. В 40-е годы понятие «киноискусство» для нас практически равнозначно было понятию «советское киноискусство». Эйзенштейн, горьковские фильмы Марка Донского, лирические картины Юлия Райзмана — это мы смотрели с неописуемым волнением. Потом пришло время итальянского неореализма, для меня прежде всего время Де Сики. Реализм Де Сики отвечал тому вкусу к социологии, который сформировался у меня с детских лет. Потом «киноправда» — техника нового описания человека. Фильмы Дзиги Вертова производили на меня фантастическое впечатление. В этот период я смотрел много канадского и американского «прямого кино». Если говорить о воздействиях, то вот, пожалуй, это направление оказало на меня наибольшее влияние.

Ю. Х. Я так понимаю: документализм в кино значит для тебя очень и очень много.

А. К. Да.

Ю. Х. Обдумывая очередной сценарий, ты идешь от конкретного факта, реального человека или от вымысла?

А. К. Чаще всего — от факта. Бывает, что весь фильм возводится из реально бывшего. Иногда то, о чем я собираюсь рассказать, произошло со мною, иногда я где-то об этом прочитал, от кого-то услышал, но все равно это имело место в жизни.

Я хочу еще на момент вернуться к твоему предыдущему вопросу. Отвечая на него, я не упомянул фильмы Бергмана и Феллини. Я не забыл. Я просто подумал, что это само собой разумеется, что для кинематографиста не мо-

[5] В СССР этот фильм демонстрировался под названием «Облава в январе».

жет быть иначе. На кого не влияли эти гиганты? Ясно, что я не исключение. А вывод такой: я не могу сказать, что не люблю то, что коренным образом отличается от того, что я делаю. Например, я очень люблю фильмы Янчо, но свои делаю почти диаметрально иначе.

Ю. Х. И в этом смысле ты остался главным редактором, то есть человеком, который обязан иметь широкий взгляд на вещи.

А. К. Мне, как ты говоришь, без «широкого взгляда» нельзя. Я работаю в Союзе кинематографистов Венгрии и в разных других местах[6]. Эти разнообразные занятия вызывают что-то вроде раздвоения, а то и растроения моей личности. Часто бывает мучительно трудно, до болезненности, переключаться. Почему переключаться? Художник, творец обязан быть пристрастным, а руководитель, общественный деятель должен отрешиться от личных симпатий и проявлять терпимость или, пользуясь твоим выражением, иметь «широкий взгляд» на вещи. В спорах на заседаниях правления нашего Союза или в других подобных обстоятельствах я, бывает, безумно завидую тем коллегам, которые могут себе позволить роскошь, не считаясь ни с какими обстоятельствами, попросту отвергнуть то, что им не по вкусу. Я же постоянно должен включать тормоза. Пожалуйста. Зачем далеко искать пример? Сейчас я готовлюсь снимать сатирический фильм.

Ю. Х. (*очень оживился*). Я слышал об этом и как раз хотел спросить: это ведь будет твоя первая сатирическая комедия, я не ошибаюсь?

А. К. Да. Первая. Но послушай, что со мною происходило всю прошлую и нынешнюю неделю. Всем известно: сатира требует заострения, предельных ситуаций, гротеска. Я пишу сценарий и помню о законах жанра. Но параллельно со сценарием я должен написать отчетный доклад к общему собранию киноработников. Как докладчик я должен избегать преувеличений, перекосов, как сценарист ищу их. Раздвоенность, почти шизофрения. (*Смеется.*)

Ю. Х. Андраш, ты ходил на фестивальные просмотры?

А. К. Ходил.

Ю. Х. Тогда у меня еще вопрос. Он относится уже не к Андрашу Ковачу — режиссеру, автору фильмов, а к его суждениям о сегодняшнем венгерском кино. Как бы ты определил его нынешнее состояние?

А. К. Частично я уже говорил об этом. Я не могу сказать, что программа и уровень нынешнего кино вполне меня удовлетворяют. Что касается программ... Можно запрограммировать уровень жизни, жилищное и промышленное строительство, рост национального дохода и другие подобные вещи (хотя мы знаем, что и это не всегда хорошо получается). Но в искусстве планировать трудно.

Для меня самое живое в венгерском кино последних лет — это то, что оно стремится с объективностью и точностью фотографии запечатлевать не только факты и события, но и вообще подробности жизни, как бы саму ее фактуру. Молодежи Студии имени Б. Балаша особенно удаются социографические ленты. В социографии я вижу большие возможности, но в ней кроются и опасности. Из-под подробностей, деталей, мелочей не всегда прорастают обобщение, оценка, взгляд художника. А ведь в искусстве это главное. Почему так важна ваша «Премия»? Не только потому, что в ней остро поставлены большие вопросы, но и в чисто творческом плане. В этом фильме сквозь мелочи и детали четко обрисовываются проблемы мирового значения. Может быть, именно опасность натурализма, которая подстерегает «социографов», толкает многих венгерских режиссеров к заостренным жанровым и изобразительным решениям. Сатира, стилизация — по этой линии идут поиски многих из них.

Ю. Х. Сейчас распространено мнение, будто период увлечения документализмом в мировом кино завершен. Ты согласен с этим?

А. К. Нет, не согласен. Мне кажется, что адекватная форма отражения мирной действительности — это именно документализм...

---

[6] В 1967—1981 годах Андраш Ковач был генеральным секретарем правления, в 1981 году избран председателем Союза кинематографистов ВНР.

Ю. Х. ...который один способен подробно исследовать жизнь в богатстве ее частных проявлений...

А. К. ...и который, показывая и выявляя детали, тем самым предлагает путь к обобщениям. По-моему, самая удачная форма обобщения — это восстановление фактов. Придуманные, вымышленные вещи кажутся мне бледными, чахоточными, нежизнеспособными.

Ю. Х. А в каких своих фильмах ты восстанавливаешь реальные факты?

А. К. (*задумался*). У меня это скорее нереализованное желание[7]. Я часто задаюсь вопросом: почему я не брошу художественное кино и не займусь документалистикой?

Ю. Х. Но ты же время от времени снимаешь документальные картины. Например, «Трудные люди», «Экстаз», другие.

А. К. Делаю, понемногу делаю — преимущественно на телевидении. Но вообще-то хотелось бы заняться только этим.

Ю. Х. Я вижу, у венгерских кинематографистов это сильное тяготение. Например, молодой Дардаи снял игровую картину «Поездка в награду», а теперь посвятил себя документальному фильму.

А. К. Это так. Видимо, потому я и не делаю этого шага, что многие уже так поступают. (*Оба смеются.*)

Ю. Х. И снова получается, что себя не обманешь. Намерение — это одно, а творческая природа — совсем другое. Я очень благодарен тебе, Андраш, за время, которое ты мне уделил: как-никак два с половиной часа для человека, который вынужден все время раздваиваться и растрачиваться (*оба опять смеются*), — это ощутимый расход времени. Но еще больше я благодарю тебя за искренность, за щедрость, с какой ты поделился своими мыслями, тревогами, надеждами. Спасибо тебе. Мне все это пригодится для работы.

Вступление, публикация и примечания И. Рубановой

[7] В 1979 году А. Ковач реализовал это желание. Режиссер написал и снял «Октябрьское воскресенье» — реконструкцию событий одного дня — 15 октября 1944 года, когда немцы оккупировали страну и к власти пришел лидер так называемой «нилашистской» партии Салаши.

Георгий Капралов

Песчинки, останавливающие машину

Размышления о фильме Алена Рене «Мой американский дядюшка»

Поражающее неожиданными прорывами в малоизведанные до этого кинематографом области художественного познания человека и истории XX века, непрестанно меняющееся и потому как бы непредсказуемое творчество Алена Рене имеет свою внутреннюю логику. Ее нерв — поиск закономерностей того абсурдного мира, в котором живет художник-гуманист, чья память, совесть, чувство социальной ответственности не позволяют ему встать «над схваткой». В то время как многие западные деятели культуры именно абсурд приняли в качестве двигателя и истолкователя всего происходящего и тем самым, как им кажется, заранее получили свидетельство своего алиби, Рене стремится добраться до сути «механизма», рассмотреть хотя бы некоторые «шестерни», приводящие в движение современное капиталистическое общество и духовный мир существующего в нем человека.

Можно спорить по поводу того, в какой зависимости находится творчество Рене от тех или иных течений буржуазной философской мысли или какую полемику с некоторыми из них оно ведет. При этом стоит принять во внимание, сколь произвольны могут быть тут некоторые выводы и построения. В связи с именно такого рода ситуацией Рене как-то заметил: «Один из моих биографов в качестве прямого источника моего творчества назвал Бергсона, в то время как я никогда его не читал». Правда, те или иные философские взгляды далеко не всегда усваиваются путем непосредст-

венного знакомства с трудами философа. Пути их проникновения в сознание индивида в современном мире многообразны и зачастую не поддаются контролю. Однако фильмы Рене свидетельствуют об известной самостоятельности его мышления.

Рене принадлежит парадоксальное, на первый взгляд, высказывание: «Я сомневаюсь во всем, но не в Сезанне, не в Стравинском». Как это понимать? Только в том смысле, что художник склонен не доверять модернистским концепциям (о том, что Рене не принимает ни экзистенциализма, ни психоанализа, ни структурализма, ни философии неотомизма, наша критика уже писала), но чувствует себя уверенно перед лицом конкретного реального человека, портрет которого он стремится воссоздать. Думается, что именно эта ориентация позволила Рене, опрокидывая расхожие буржуазные стереотипы, создать такой правдивый, покоряющий своим бесстрашием и благородством мысли и действия образ коммуниста, как Диего в фильме «Война окончена».

Исследование конкретного человеческого существования и предпринимает Рене в своем последнем по времени создания фильме «Мой американский дядюшка». Замысел этого произведения возник у режиссера после ознакомления с трудами французского ученого, профессора Лабори, который много лет исследует биологические механизмы поведения живых существ и, в частности, такого всегда интересовавшего Рене явления, как агрессивность. Насколько Рене разделяет взгляды Лабори, мы скажем далее.

Рене увлекли идеи ученого и, получив его согласие на участие в будущем фильме, он обратился к Жану Грюо с просьбой написать для него сценарий. Грюо в свое время работал с Годаром, Росселлини, Трюффо. Так, для последнего он создал сценарий «Дикого ребенка», который может быть рассмотрен в известной связи с новым фильмом Рене. «В «Диком ребенке», — говорит Грюо, — показывается, что происходит с маленьким человеком, если его полностью изолировать от общества, а здесь (то есть в фильме «Мой американский дядюшка». — *Г. К.*) с помощью пояснений Лабори мы стараемся показать то, что происходит с людьми, которые, напротив, имеют все контакты и все связи с себе подобными».

Действие фильма течет двумя потоками, по параллельным руслам. В одном — жизненный путь Жана Ле Галля, Жанин Гарнье и Рене Рагено, их детство, воспитание в семье, перипетии карьеры, радостные успехи и мучительные неудачи, конфликты любви и супружества, ссоры и примирения, болезни, непрерывная борьба за выживание, утверждение, благополучие, счастье. В другом — существование белых крыс, посаженных в клетки и подвергающихся опытам, которые ведет и объясняет профессор Лабори.

Фильм начинается многократно усиленными звуками биения человеческого сердца и показом мозаики, занимающей весь экран. Она состоит из множества квадратов, в каждом из которых представлена какая-то часть живой природы от амеб и моллюсков до млекопитающих, гигантских антропоидов. Несколько квадратов занято фотопортретами будущих героев картины. Они — частицы этого огромного природного мира. Камера как бы блуждает среди его многообразия и опять-таки, как бы случайно, выхватывает эти портреты, выделяет крупным планом, начинает реконструировать биографии этих людей: а могла бы, наводит на мысль режиссер, остановиться и на других. Тем временем за кадром начинается авторский комментарий, затем слышится голос Лабори, который ведет и иллюстрирует свою кинолекцию о природе всего живого, о функционировании нервной системы, мозга, о приспособлении организмов к условиям существования, о типах поведения и т. п.

Прежде чем начнут развиваться основные сюжетные линии фильма, экран сообщит краткие сведения о прошлом и настоящем главных героев.

Жан Ле Галль. Родился в 1929 году в Морбиане, на берегу Бретани. Его дед был врачом, отец инженером. Жан преподавал историю в лицее. Семья мечтала о его возвышении. Он сам — о карьере политика или литератора. Перебравшись в Париж, он работал помощником министра образования, потом министра

«Мой американский дядюшка»

информации. Теперь он директор отдела информации на радио. Опубликовал книгу о радиовещании. Пишет книгу о Солнце и человеке. Гордится тем, что верен жене. В кино обожает Даниэль Дарьё.

Жанин Гарнье. Родилась в Париже в 1938 году в 20-м районе. Ее отец — рабочий завода «Рено». Жанин окончила начальную школу. Изучала стенографию. Посещала Дом коммунистической молодежи. Увидев в «Комеди Франсез» Жана Маре, стала мечтать о карьере актрисы, но столкнулась с противодействием семьи, особенно матери. Играла на сценах любительских и полулюбительских театров. Любовница одного из чиновников, занимающего высокий пост на радио и телевидении (потом выяснится, что это Жан), где ей поручались второстепенные роли. Снималась в рекламных фильмах. Бросив сцену, занялась дизайном в текстильной фирме. Читает Превера, Александра Дюма, Арагона... Любит «фильмы плаща и шпаги».

Рене Рагено. Родился 27 декабря 1941 года в Торфу на Майне и Луаре. Родители — крестьяне. Систематического образования не получил. Воспитывался в духе католицизма. Около десяти лет проработал в семейном предприятии, входившем в состав текстильного объединения «Лакомб и сын». В 35 лет стал техническим директором одной из фабрик в окрестностях Лилля. Жена, учительница, ожидает третьего ребенка. Рене любит футбол, кулинарию, оперетту, кино. Но последнее привлекает его исключительно Жаном Габеном. Фильмы с участием этого актера он смотрит по нескольку раз. Не занимается политикой. Страдает язвой желудка.

Об Анри Лабори зритель тоже получает некоторые сведения. Родился 21 ноября 1914 года в Ханое. Отец — врач колониальных войск. Окончил лицей Карно в Париже. Затем школу морских врачей. Возглавляет факультет медицины в Бордо. Практикует в госпиталях. Ввел искусственное охлаждение при операциях, получил новые данные в области применения анестезии и реанимации. (Добавим: за эти достижения Лабори удостоен премии имени Вишневского Академии наук СССР.) Руководит Парижской этнологической лабораторией, доктор медицины. Автор многочисленных работ по биологии поведения. Ведет много лет опыты по изучению реакций организмов на агрессию. Женат. Пятеро детей. Любит верховую езду, парусный спорт. Отмечен международными премиями, орденом Почетного легиона, крестом за войну 1939—1945 годов. Увенчан академическими почестями.

В чем же заключается теория Лабори?

У нас нет здесь возможности и необходимости излагать ее подробно. Ограничимся наиболее существенным, тем, что касается непосредственно фильма, отразилось в нем. Лабори сам изложил кратко сущность своих исследований и теории в одной из бесед с журналистами в связи с премьерой фильма Рене. В беседе он упомянул и о своих опытах с крысами.

«Надо знать, — говорит Лабори, — что первые три года жизни индивида имеют фундаментальное значение: все то, что закладывается в это время в нашу нервную систему через органы чувств и с помощью обучения, нестираемо сохраняется в мозгу.

Во-вторых, с точки зрения биологии, наше общество организовано так, как это сложилось еще в кроманьонскую эпоху. Наш мозг не претерпел никаких изменений: или ты властвуешь, или над тобой властвуют. Перед лицом такой ситуации возможны только две реакции: борьба или бегство. Если же нет возможности прибегнуть ни к одной из них, то наступает торможение.

У человека как существа, наделенного воображением, эта блокада вызывает страх, который в свою очередь порождает все виды болезней — язву желудка, рак, воспаление мозга и т. д. (Лабори называет это «обращенной агрессией», «перевернутой агрессией», ибо индивид, не имея возможности или опасаясь как сражаться, так и бежать, обращает свою агрессивность против самого себя, на автодеструкцию, саморазрушение, которое может привести и к самоубийству. — *Г. К.*). За исключением того случая, и это как раз то, чему учит нас поведение белых крыс, — продолжает Лабори, — когда можно «выплеснуться» в агрессии против себе подобного».

Рене показалось «забавным», как он говорит, создать фильм, в котором бы некие «тезы», в данном случае идеи Лабори, не закладывались, как это обычно бывает, «внутрь персонажей», а существовали бы самостоятельно, сепаратно и в то же время в связи с этими персонажами, сосуществуя с ними. Чтобы это было, «как в игре зеркал или — как нить другого цвета, вплетенная в ткань ковра». «С одной стороны,— уточняет Рене,— теоретические выкладки ученого, с другой — индивиды, которые движутся и к которым эти выводы приложимы или нет, так как они (то есть индивиды.— *Г. К.*) сохраняют свою свободу действий».

Рене неоднократно подчеркивает, что его фильм «забавен», что это — «комедия». Здесь и проявляется, на наш взгляд, подлинное отношение Рене к теории Лабори. При всем том, что она его заинтересовала и побудила создать фильм, он неизменно оставляет некий просвет между тем, что говорит Лабори, и тем, как «подтверждают» эти теории своим поведением герои фильма. Рене и здесь сомневается во всем, в том числе и в идеях Лабори, но не сомневается «ни в Сезанне, ни в Стравинском», то есть на сей раз ни в Жане, ни в Жанин, ни в Рене Рагено. Они для него реальны, и в их экранной жизни — все, как в жизни.

Герои фильма — из разной социальной среды, принадлежат к разным поколениям, выросли в разных географических районах Франции. Они различны и потому, что каждый несет в себе то, что заложено в нем семьей, воспитанием. Предельно заостряя эту мысль, Рене наделяет каждого из них своим «киноидолом». В моменты, особо драматические каждый из героев вспоминает своего любимца в прославленных ролях (перед Жаном неоднократно возникает Даниэль Дарьё, когда он, этот вечный ребенок, хочет видеть себя романтическим любовником; перед Рагено в такие моменты является Жан Габен с его уверенностью в себе, которой Рагено в действительности так не хватает, но он подражает Габену хотя бы внешне, перенимая его жесты и позы; Жанин же обращается к образам пылкого и решительного Жана Маре). Эти кадры-воспоминания-подражания очень точно подобраны и производят незабываемый комический эффект. (Стоит заметить, что одно время Рене помышлял построить целый фильм на подобной игре с киноидолами.)

Рене Рагено учили по библии. Дед Жана поощрял его выплатами: за первое место в школе — 15 франков, за второе — 10, за третье — 5; внушал ему, что «белая раса самая совершенная среди человеческих рас, обитает преимущественно в Европе, в Западной Азии, на севере Африки и в Америке». А Жанин уже с

самого раннего детства посещала праздники «Юманите» и повторяла вслед за братом, который, как и многие французы, протестовал против американских военных баз на земле его страны: «Янки, убирайтесь домой!» (Правда, в сюжете фильма эти демократические традиции семьи Жанин почти не проявляются.) Общим же у всех трех оказываются основные типы поведения, реакция — с точки зрения биологии — при столкновении с той или иной жизненной ситуацией. Они, по Лабори, выражаются или в борьбе (жена Жана Арлетт вынуждена «отбивать» у Жанин изменившего ей мужа, сама Жанин вступает в конфликт с семьей, которой не нравится ее стремление стать актрисой, Рене Рагено годами самостоятельного труда «выбивается в люди»...), или в бегстве (та же Жанин выбирает такое бегство, когда Арлетт говорит ей, что смертельно больна, что жить ей осталось недолго, и просит заставить Жана вернуться в семью, хотя в действительности, чего Жанин не знает, это лишь хитрый ход со стороны Арлетт), или в «блокаде», которая завершается, как, например, у Рене Рагено, обращенной на себя агрессией, когда он пытается покончить самоубийством, узнав, что его отстраняют от должности, что он лишился всего, к чему стремился всю жизнь, чем гордился.

Рене указывает на непосредственные или отдаленные социальные, политические, экономические причины, так или иначе повлиявшие, отразившиеся в судьбах героев. Так, дядя Жанин был депортирован нацистами и умер, отец был арестован гестапо и замучен. Сама Жанин принимала участие в борьбе против войны в Алжире и в Индокитае. Рене Рагено теряет свою работу, терпит жизненный крах, потому что сначала его фирма не выдерживает конкуренции с более сильными национальными соперниками, а затем, после вступления Франции в «Общий рынок», с межнациональными объединениями, требующими перестройки экономических структур, рыночных отношений. Для Лабори же все эти явления объединяются понятиями борьбы за господство, агрессии в ее различных формах.

Используя язык как прикрытие своих эгоистических интересов, своего господства и оправдания насилия, утверждает Лабори, социальные группы заставляют индивида верить, что, действуя во имя социального целого, он действует в собственных интересах, в то время как он лишь поддерживает существующую иерархию господства и подчинения.

В этом механизме господства, как считает Лабори, большую роль играет подсознательное, в котором с детства у человека закодированы социокультурой суждения о ценностях, социальные предрассудки и т. п.; ими и руководствуется, даже не подозревая об этом, индивид. Когда же из этого здания вынимается хоть один камень, здание грозит обрушиться. Возникает страх, который не останавливается ни перед убийством индивида, ни перед геноцидом и войной за выживание социальной группы...

Здесь Лабори пытается объяснить то, что его биологическая теория объяснить не в силах, ибо названные явления не могут быть рассмотрены в естественно-научной лаборатории: они принадлежат к качественно иному ряду явлений. Лабори выступает тут как один из представителей модных сейчас на Западе теорий, в которых делаются попытки истолковать в духе сциентизма, в данном случае с позиций биологии, все социальные и даже политические феномены. По сути дела перед нами — новая разновидность социал-дарвинизма, которая дала все основания критику Мишелю Мардору воскликнуть после просмотра фильма: «Биология убивает мораль. Если все действия человека детерминируются его биологией, то в кого бросить камень, когда человек ведет себя как волк по отношению к другому человеку!»

Однако это замечание, верное для теории Лабори, не может быть полностью приложимо к картине Рене. Лабори призывает людей задуматься, понять механизм действия их мозга. С этим связаны у него надежды на лучшее будущее человечества. Но Рене сомневается, повторим еще раз, и в этой, очевидной теории. Потому-то так часто в фильме ощущается иронический взгляд режиссера, который отказывается ставить знак равенства между поведением крыс и людей и даже пародирует эту мысль, когда показывает своих соперничающих героев

с головами... крыс. В противовес Лабори, который демонстрирует биологические эксперименты, а затем совершает неожиданный скачок в область, запредельную для его наблюдений, Рене неоднократно напоминает, что жизненные неудачи его героев вызваны были не только биологическими, но и социальными и социально-политическими причинами.

Рене предлагает задуматься не только над тем сходством, которое порой обнаруживается между поведением животного и человека, но и над их более существенным различием. В финальных кадрах фильма он показывает разрушенное здание с проросшей сквозь него травой. Это — предупреждение...

Известно, что Бальзак в свое время писал: «Различия между солдатом, рабочим, чиновником, адвокатом, бездельником, ученым, государственным деятелем, торговцем, моряком, поэтом, бедняком, священником так же значительны, хотя и трудно уловимы, как и то, что отличает друг от друга волка, льва, осла, ворону, акулу, тюленя, овцу и т. д. Стало быть, существуют и всегда будут существовать виды в человеческом обществе так же, как и виды животного царства». Однако художественная практика писателя оказалась неизмеримо шире и глубже его натурфилософских представлений. Обращаясь к реальной, современной ему жизни, великий романист дал глубоко правдивую картину нравственно-психологических, социальных, политических, экономических противоречий окружающего его буржуазного общества, вывел представителей разных классов и сословий во всей их живой сложности, в столкновении интересов и поступков, обусловленных не только их характерами, но и всей системой социальных связей.

Кинороманист, идущий по пути критического реализма, а именно таким предстает он в своей новой работе, Рене стремится дать панораму современного ему французского общества. И предлагаемая им картина оказывается, к чести художника, шире и сложнее, чем накладываемая на нее биологическая схема.

«Он создает фильм, чтобы жить в самом полном смысле этого слова», — говорят о Рене. «То, что интересует меня в фильме, это — фильм», — любит повторять сам режиссер. Кажется, между такими утверждениями есть противоречие. Но оно существует только при формальном подходе, по существу же одно не опровергает другое, ибо всем своим творчеством Рене доказал, что фильм для него — активное действие, вмешательство в жизнь. Нельзя не согласиться с французским критиком Мирей Амьель, когда она пишет: «Есть нечто удивительное, стоическое в неизменном стремлении Рене брать на прицел в современном мире самое страшное, бесчеловечное. Но не для того, чтобы жаловаться или разжалобить зрителя, а чтобы понять и постараться выразить это понимание. Его позиция потрясает, внушает уважение. Война в Алжире, война во Вьетнаме, нацизм. Рене всегда избирал (и всегда одним из первых) все большие, главные темы нашего времени и делал это без ложного тумана, неизменно ставя себя (и нас) в центр дебатов, в центр ответственности. Мы не «далеко от Вьетнама» (критик использует здесь название известного фильма, в создании которого Рене принимал участие. — *Г. К.*), и старик из картины «Провидение», как и мы, не так уж невиновен».

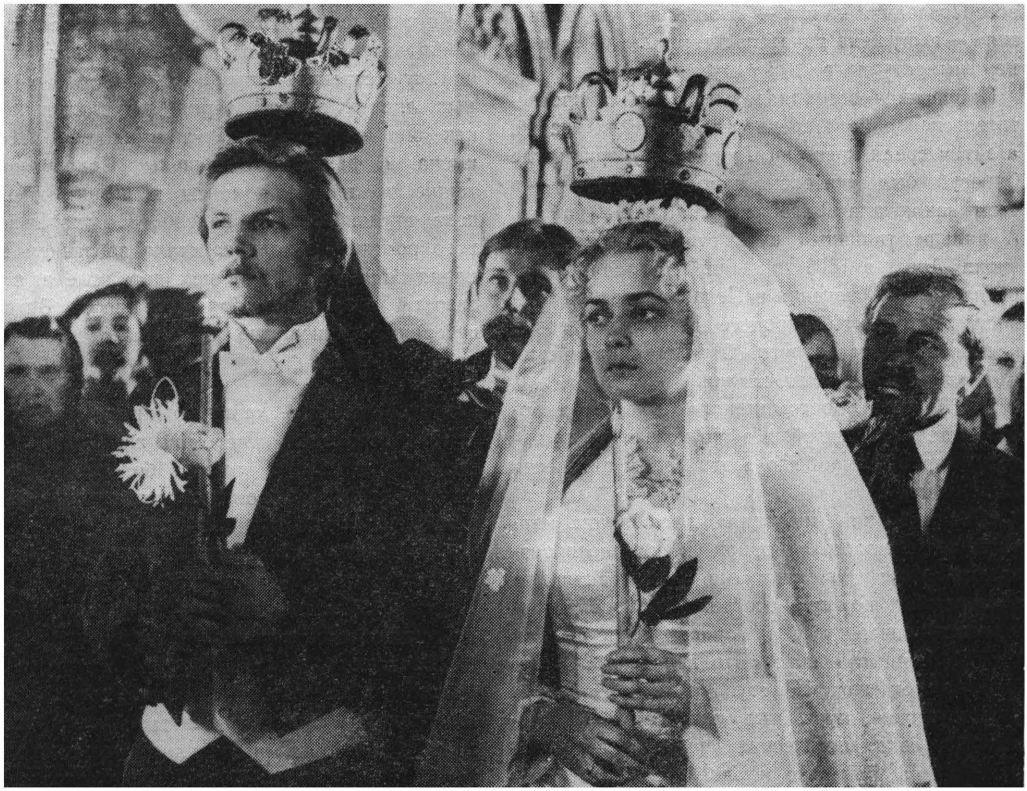
По поводу же фильма «Далеко от Вьетнама» сам Рене говорил, обращаясь к западным журналистам, критикам, своим коллегам: «Я не принимаю насилия и чувствую себя перед ним так же, как и вы: неспособным разрешить эту проблему в текущей жизни. Отсюда моя реакция защиты: я боюсь и стараюсь защититься собственными средствами. Я участвую в создании фильма, который является выражением моей «игры» с общественным мнением. Песчинка за песчинкой, и мы, быть может, сумеем остановить машину».

Этим благородным побуждением рожден, при всех его противоречиях, и фильм «Мой американский дядюшка». Не уповать на пришествие некоего заокеанского избавителя, подобно Годо из абсурдистской пьесы Беккета, который должен все разрешить и уладить, но которого просто не существует, призывает своим произведением Рене, а дать миру хотя бы одну из «песчинок», которая должна помочь остановить машину насилия, машину агрессии и войны.

А. Свободин,
Н. Эйдельман

«Нас венчали не в церкви...»

«Нас венчали не в церкви...».
Сергей — Л. Голибин,
Лариса— Н. Вавилова



Несколько слов от авторов

Эта история не выдумана.

В августовской книжке журнала «Былое» за 1906 год появились «Воспоминания чайковца» Сергея Синегуба. (Кружок Чайковского — одна из первых народнических организаций в России, предшественник партии «Земля и воля».) Автор «Воспоминаний» — один из выдающихся деятелей революционного движения в семидесятых годах прошлого века. Поколение, к которому он принадлежал, так и называли — семидесятники. Сергей Силович Синегуб был также популярным революционным поэтом. Его «Думу ткача» пели рабочие петербургских фабрик. Среди молодежи распространялись его стихи. До сих пор они неизменно включаются во все антологии демократической поэзии. Последняя из них — «Вольная русская поэзия» — выпущена издательством «Художественная литература» в 1975 году.

Пропаганда освободительных идей и просветительская работа среди петербургских ткачей, а затем среди крестьян Тверской губернии, где Синегуб был учителем народной школы, — в этом заключалась его революционная работа. А дальше типичный путь революционера той эпохи. Арест в 1873 году, четыре года предварительного заключения в Петропавловской крепости. Знаменитый процесс 193-х и приговор к девяти годам каторги. Страшная карийская тюрьма и долгие годы ссылки.

В 1907 году «Воспоминания» Синегуба выходят отдельной книгой, и в этом же году их автор умирает. Ему было в это время пятьдесят шесть лет.

«Воспоминания чайковца» дают яркие картины быта молодых борцов. В них воспроизведена атмосфера оптимизма, характерная для молодежных коммун, особенно распространившихся в университетских городах после выхода романа Чернышевского «Что делать?». Общественные библиотеки, студенческие столовые-кухмистерские, курсы, кружки, кассы взаимопомощи, социалистические учения и аскетическая жизнь. Братство и равенство. Бессребреничество и взаимовыручка. Любовь, презирающая мещанские условности, подчеркнутое рыцарство и поэзия. Вот круг жизни Синегуба и его друзей.

В «Воспоминаниях» есть небольшой эпизод, послуживший основанием для сценария. Синегуб способствовал освобождению совершенно незнакомой ему девушки от домостроевских семейных уз. Девушка жаждала уйти к «новым людям», она разделяла их убеждения и взгляды, но дома ее держали под строгим наблюдением. Ее крик о помощи достиг одной из петербургских коммун. В качестве способа освобождения был избран фиктивный брак. Роль «жениха» согласился сыграть Синегуб. Ему был 21 год, «невесте» — 17. Они никогда раньше не видели друг друга.

«Невеста» — Лариса Чемоданова — впоследствии стала одной из активных участниц народнического движения.

Конечно, сценарий написан по законам художественного произведения, роль вымысла в нем существенна. Однако в основных сюжетных линиях авторы верны действительности, как она описана в «Воспоминаниях». Даже имена и фамилии сохранены. Использованы также подлинные романсы и песни, которые пела студенческая молодежь. Строка известного романса «Свадьба» стала заглавием сценария. Использованы в нем народные и, в частности, свадебные обрядовые песни Вятской губернии, записанные в восьмидесятые годы прошлого века.

Молодой человек, хрипя на низах, исполняет романс о красоте неведомой женщины, о конях, чей храп нам никогда больше не услышать. В песне его ирония и романтика — соединение, выдающее нынешний день.

У молодого певца борода, длинные волосы. Одет он в темную рубашку и джинсы...

Титры: «Нас венчали не в церкви...»

Слушают его напряженно, точно ждут чего-то. Среди слушателей больше мужчины от двадцати пяти до сорока. Крахмальные рубашки, твидовые пиджаки, свитера поверх искусно потертых джинсов. Бороды и усы а ля Добролюбов — и ранние лысины. Шевелюра и седина. Женщины в брючных костюмах.

Сидят на стульях, в креслах, на диване, на ковре. Не то сумерки, не то белая ночь. Графика сигаретного дыма на фоне плывущих предметов и лиц. Горят свечные электрические бра.

На столе пишущая машинка, у чьих-то ног крутится кассета маленького магнитофона.

Старая ленинградская квартира — ее легко представить петербургской и петроградской. Шведские шкафы из красного дерева с ампирными колонками по углам, павловский секретер и неповторимо российский пейзаж стен. Рамки и рамочки, лессированные лица эпохи Кипренского. Коричневые «дневные» любительские фотографии начала века, а рядом нынешние. Туристская компания в горах Памира с ледорубами и рюкзаками возле нереально прелестной девушки в светлой блузке и длинной, скульптурно облегающей ее ноги юбке. Она улыбается, положив руку на химеру Собора Парижской богоматери. Юный солдатик в красноармейской форме с петлицами и та же девушка в огромной с цветами шляпе возле фиакра, запряженного парой вороных лошадей...

Певец поет о ночных садах и дневных разлуках... Магия белой ночи. Крутится магнитофон.

Возле большого стрельчатого окна стоит странная девушка. И одета странно. Она смотрит не на певца, а в окно — что-то видит там... Слишком белое лицо и влажные глаза с синеватыми припухлостями под ними. Что-то вульгарное и что-то далекое... Блоковская Незнакомка.

Молодой бородач посмотрел вдруг на нее и перевел взгляд на портрет в багете.

Она перехватила его взгляд и слегка покачала головой, словно отрицая сходство.

Певец закончил и опустил гитару. Возникло движение, позы изменились, послышались приглушенные реплики — никто не хотел нарушить волшебство. Послышались шаги в коридоре. Хлопнула дверь где-то внизу. Все обернулись.

Но тут зазвучал мощный аккорд, и все поворотились к окну. Незнакомка стояла, перебирая струны гитары.

Молодой человек взглянул на портрет на стене, хотел что-то сказать, но она запела.

Нас венчали не в церкви,
Не в венцах, не с свечами,
Нам не пели ни гимнов,
Ни обрядов венчальных!..

Незнакомка продолжает петь, но в комнате многое изменилось. Заметно поубавилось рам и рамочек на стенах, но женский портрет времен Кипренского по-прежнему висит. Комната кажется теперь неубранной, мебель сдвинута, а слушатели не слишком причесаны, и одежда их победнéй. Впрочем, на женщинах, наряду с длинными юбками и кофточками, те же брючные костюмы и сапожки.

В центре комнаты теперь большой круглый стол. На нем грязноватая скатерть, самовар, стаканы, тарелки с остатками пищи и книги изданий прошлого века с золотом и «ятью» на переплетах. Тут «История цивилизации» Бокля, «Руководство по акушерству», журналы «Вестник Европы», «Отечественные записки». Ковра на полу нет, в одном углу свалены сапоги, сапожные инструменты, тут же несколько пар лаптей, в другом — крестьянская прялка, девушка за ней пытается понять ее устройство.

За столом бородатый широкоплечий человек с решительным лицом, низко наклонившись, что-то быстро пишет, то и дело макая перо в чернильницу.

Поющая — назовем ее так — продолжает низким голосом:

...Венчала нас полночь
Средь мрачного бора.
Свидетелем были
Туманное небо
Да тусклые звезды...

Но тут распахнулась дверь. На пороге стояла девушка лет двадцати семи, невысокая, с правильными чертами чуть полного лица и твердым взглядом сияющих глаз. На плечах ее плед, на голове черная шапочка. Она запыхалась, но в глазах ее торжество. Девушка подняла руку и крикнула:

— Она бежала! Бежала!

Ах, Малярка, Малярка,
Что ты сделала!
Ах, Малярка, Малярка,
Против кого пошла!
Против батюшки милого
Да обычаев таборных...

Вы когда-нибудь слышали старинную цыганскую песню «Малярка», но не ту, что и сейчас поют цыганские ансамбли, а ту, что еще Пушкин слышал в Бессарабии, что исчезла, но чудом нашлась и сохранилась? Ее пел за дружеской беседой знаменитый гитарист Сергей Сорокин, непременно по ночам и только для друзей. В этой песне рассказывается о цыганской девушке Малярке, которую отец хотел приневолить и выдать замуж за богатого старика — вожака табора, а она бежала со своим любимым в ночь, в непогоду куда глаза глядят. Их догнали, милого ее убили, и всю ночь до утра она рыдала над его телом. Гитара рассказывает эту драму, точно всполохи пламени, бьются аккорды, взятые всею кистью... Погоня, погоня! Сейчас догонят! Догнали, убили, и долго еще оплакивают струны Маляркину судьбу...

И вот под эту гитару мчится в ночи коляска, запряженная парой лошадей. В коляске священник дикого вида, лицо его выражает крайнюю степень гнева, но вместе и азарта. Он то улыбается, то молча грозит кому-то. Коляска подъезжает к одинокой избе на дороге, какие-то люди выбегают с горящим факелом, кони храпят — могучей рукой он сдерживает их.

Люди машут руками, показывают куда-то вдаль, по дороге, священник рвет лошадей, коляска едва не опрокидывается и несется дальше. Кони в упряжке идут в галоп.

По крутому косогору коляска мчится на берег, священник едва успевает поворотить коней, а то бы в воду! Он спрыгивает и бежит к шалашу рыбаков. Заслышав коней, из шалаша выходит старик. Увидев священника, сдергивает шапку.

— Где? — яростно кричит поп.

Старик, кланяясь, показывает на шалаш. Священник срывает полог и входит.

Возгорается костер на берегу, расшевеленный рыбаком, огонь освещает внутренность шалаша. Лиц не разобрать, тени да свет пламени. Священник сдергивает с полки-скамьи покрывало и отбрасывает его. Оно кого-то задевает в темноте, слышен бабий выкрик: «Господи, что ж это делается!» А с лавки падает на колени девушка, лица ее мы не видим, только пронзительный высокий голос заполнил вдруг шалаш:

— Батюшка, дайте мне волю, богом вашим заклинаю, дайте мне волю! Не могу я так жить, не хочу, пожалейте меня, отпустите, вы свою жизнь прожили, я свою хочу!

— Опомнись! Куда двинулась! К кому бежишь! — И вдруг священник прижал ее к груди и с рыданием произнес: — Дитя мое милое, неразумное мое чадо, пропадешь ведь, пропадешь, едем домой, пропадешь...

— Хорошо, едем, — вдруг жестко, без слез сказала она.

Костер все разгорался на берегу, и гитара вновь стонала, точно умирала, но, и умирая, не соглашалась...

Коляска выезжала на косогор.

И здесь вновь возникает дальний низкий женский голос:

Венчала нас полночь
Средь мрачного бора,
Свидетелем были
Туманное небо
Да тусклые звезды...

В вагон третьего класса ввалился мужичонка. Плохонький, низкорослый. Огляделся воровато. Тощий чиновник в фуражке, сидевший у окна, ему не понравился. Лицо чиновника подергивалось, он молча негодовал. Две бабы в плисовых зипунах спали, положив замысловато головы друг другу на плечи. На животах их покоились пустые корзины. Мужичонка выбрал молодого человека, похожего на семинариста.

— Дозвольте, барин, кумпанию то есть составить?

— Народ... — сказал чиновник, — сперва влезут, а потом «дозвольте»!

— Садитесь, пожалуйста, — сказал молодой человек. Он был тонок в талии, простая одежда не скрывала его изящества.

Мужичонка присел и в благодарность затараторил:

— Значит, то есть из Одесс еду, там теперича...

Но что «теперича» в «Одессах», услышать не

привелось. Вошел заспанный кондуктор с фонарем, в котором тлел огарок свечи, хотя был день.

— Прошу билеты, — обратился он к чиновнику так, точно остальных и не было.

Мужичонка заерзал, задергался, по-собачьи лизнул языком, полез в обмотки на ногах, выпрямился, принял вид независимый, но не выдержал, жалостливо взглянул на молодого человека и замер, приготовившись к худшему.

— Извольте! — чиновник протянул свой билет.

— А ну, цирцеи, хватит спать!

Бабы враз проснулись и очумело уставились на кондуктора.

Молодой человек, улучив момент, протянул за спиной мужичонке ассигнацию, тот понял, ловко принял и, протягивая кондуктору, залебезил:

— Заставьте бога молить, ваше благородие, живот схватило, не успел, вот тебе крест, ей-богу то есть, я за станцию присел, а сторож меня палкой по голой-от... А тут поезд...

— Бреши! — сказал кондуктор, взял ассигнацию и, продырявив компостером билет молодого человека, вышел.

— Вятский? — спросил молодой человек.

— Вятский! — радостно согласился мужичонка и, перекрестившись, затараторил: — В Одессах на улицах люди от голода мерли, вот те крест, ей-богу то есть, сам видел, баба шла, ребеночек у ей на руках, сунула ребеночка городовому, легла наземь и не встала.

— Врешь ты все, — сказал чиновник, — Одесса город губернский, богатый, что-то я не слыхал, чтоб там на улицах помирали!

— Да ты, барин, не слыхал, и я не слыхал, я видал, вот тебе крест, ей-богу то есть.

— ...И государь знает о голоде, — продолжал чиновник, — и уже принял меры. И напрасно вы мужику потакаете...— И, отвечая, видимо, своим мыслям, продолжил:— Просвещение народа! Тьфу! Он и сейчас на шею норовит сесть, а читать выучится и вовсе ровней вообразит. Вы читаете, я читаю, он читает...

— А вы не читайте, — улыбаясь, сказал молодой человек.

Чиновник обиделся и отвернулся к окну. Поезд стучал, бабы спали.

«Семинарист» вынул из кармана фотографию и стал внимательно всматриваться в нее. На выгоревшей карточке с трудом можно было угадать женское лицо.

— Суженая? — спросил мужичонка, заглядывая сбоку.

— Суженая, — сказал молодой человек и вздохнул.

— Хорошая девка-от, добрая.

— Откуда знаешь — тут белое все?

— От злых, сказывали, карточка чернеет, а твоя белая.

Молодой человек рассмеялся.

И пока он смеется, мы слышим его голос:

«Экая наша Россия прекрасная, сказкам верим, а правде ни-ни! А мужичонка-то сметливый. Если мне суждено Дон Жуаном, может быть, передо мной Лепорелло... из Вятки!»

Они продолжали разговаривать, а под стук вагонных колес вновь возник низкий страстный голос:

...Венчальные песни
Пропел буйный ветер
Да ворон зловещий...

Возник и смолк. И вновь тревогой зазвучали гитарные всполохи погони...

Кричали все.

Девушка, что давеча возвестила чей-то побег, теперь была во главе стола. Она то саркастически улыбалась, то иронически взглядывала на кричавших. Широкоплечий и бородатый — его называли Петром — говорил твердо и громко:

— Мы ничего не умеем. У нас нет ни навыков, ни профессий, нужных народу. Любой крестьянин нас засмеет, и если мы вместо того, чтобы выучиться и пойти к тем, чей хлеб мы незаконно едим, если вместо этого будем тратить силы...

— И гроши. Comme disent les Francais: pas de fric [1], — сказал высокий лохматый парень, куривший трубку.

---

[1] Как говорится по-французски: денег нет!

— Да. И деньги, — продолжал Петр, — которых у нас нет. Если мы вместо этого, вместо верности святому делу, которому... Не так! — вдруг закричал он еще громче и кинулся к девушке, сидевшей за прялкой. — Не так, мадам... Вот так! Месяц не можешь запомнить!

Он взял девушку за плечи и пересадил ее по другую сторону прялки.

—...Вот так! Я надеюсь, вы запомните наконец, — Петр шаркнул ножкой и поцеловал девушке руку.

Девушка вспыхнула и вскочила на ноги.

— Как ты посмел! Как ты посмел! Мне, товарищу, нет, это ужасно, это ужасно! Ты, ты во мне видишь барышню, губернаторскую дочку, я думала... Здесь не барышни и кавалеры... Здесь товарищи, что здесь... Нет, как ты посмел!

Девушка заплакала навзрыд. Подруги бросились ее утешать.

— Он не хотел, Маша.

— Успокойся!

— А тебе, Петр, позор!

В углу, обложенный башмаками, сапогами, кожами, дратвой, сидел уже немолодой сутулый, худой, похоже чахоточный человек, заросший, всклокоченный, немытый.

Он методично вколачивал гвозди в подошву сапога, надетого на сапожную лапку. Получалось у него ловко. Под каждый удар он говорил:

— Здесь. Нет. Женщин. И. Мужчин. Зарубите. Себе. На. Носу. Здесь. Есть. Дело. Дело. Дело. Я. Против. Браки. Романтика. Глупость. Глупость. Глупость. И... Еще один. — Он взял гвоздь. — Вот. Сюда! Глупость. Я. Против! — вдруг выкрикнул он фальцетом и закашлялся.

— И я против, — сказал Петр, — ладно, извини, я совершил ошибку, — сказал он Маше, продолжавшей всхлипывать. — Мы не знаем ее. Мы не можем медлить. На Волге подготовлено. У нас пропаганда здесь в Петербурге. У нас выпуск литературы. Кто она? Семнадцать лет. Благородно — тут спора нет, но... дело. Мы не знаем...

— Я знаю, — неожиданно возразила ему девушка, сидевшая во главе стола, и встала.

— Поэтому я предлагаю даже не вотировать, а... — продолжал Петр.

— Ты будешь говорить или я буду говорить? — сказала девушка.

— Ладно, Аня, ну что ты... — вдруг смешался Петр.

— Я ее знаю. Я, Анна Кувшинская. Этого достаточно. Этого должно быть достаточно. Что вы — дело, дело... Если уж мы за делом перестанем человека различать... Вот, послушайте, что она пишет, — продолжала Аня и достала письмо: — «Я живу точно в тюрьме, ко мне никого не пускают, боятся, опять убегу. Только дьяконова дочка иногда приходит. Аня, милая, ты помнишь нашу учительницу? Она говорила: легко не знать, трудно забыть. Мы приобрели понятие об истинном назначении людей, и назад пути мне нет. Еще сватается судья...» Тут я пропускаю... Вот. «Спаси меня, Аня, я согласна на все, на все. Если не выйдет, я жить не буду!»

Поднялся общий шум.

— Гарна дивчина, пардон э муа! Ни, жить буде!

— Есть на свете вещи, над которыми не следует шутить, — твердо сказала Аня, — вы забыли о Наталье Торчинской. Она покончила с собой только оттого, что ей не давалась химия, и она справедливо полагала, да, справедливо, что без позитивных знаний она не нужна народу. Резюмирую — мы будем вотировать? Иначе она освободится сама, ужасным способом, или ее освободит кто-то другой, и для нашего дела будет потерян волонтер, готовый на борьбу!

В это мгновение тихо отворилась дверь и вошла Поющая. Она улыбнулась всем и неслышно прошла к окну. Там она села и, положив локоть на широкий подоконник, стала смотреть в окно. На подоконнике лежал большой старый револьвер. Поющая отодвинула его.

— Мы будем вотировать? — снова спросила Аня.

— А пока она спасется, мы будем есть чужой хлеб, чужой хлеб, отнимая его у голодных, — сказал Чахоточный.

— Не ест, — громким шепотом сказал мальчишка лет двенадцати. Он приник к замочной скважине.

Отец Василий и матушка, затаившись, ждали.

— Что ж ты дитя родное губишь, изверг, ведь третий-то день так... — матушка готова разрыдаться.

Вошла кухарка с огромным блюдом горячих пирожков.

— Может, поест цветочек-то наш пирожков моих, душа-то ее и оттает ангельская...

— Вы что, смерти моей хотите, души анафемские! Поди прочь, сгинь! — закричал отец Василий страшным голосом. Кухарку как ветром сдуло. — ...Теперь я виноват, а кто меня ночью поднял, кто ревмя ревел — скачи! А теперь — изверг! Ничего, поест она у меня, запоет Лазаря.

Матушка не слушала — растрепав свои густые волосы, всхлипывала все сильнее.

— Третий день ведь... Пойди, Петечка, взгляни, голубчик.

— Тьфу! Воистину волос долог, ум короток! — сказал отец Василий в сердцах.

Петя, жуя пирог, который он успел ухватить с кухаркиного блюда, направился к двери в комнату сестры.

— Быстрей не можешь! — прошипел отец и дал ему подзатыльник.

Петя увернулся от следующего.

Но тут послышались звуки подъехавшей к дому коляски, и вбежавшая в гостиную кухарка с облегчением возгласила:

— Иван Федорыч, мировой судья пожаловали!

И тотчас вошел мужчина лет сорока пяти, статный, серьезный, лысоватый. Подошел под благословение к отцу Василию, спросил чуть виновато:

— Как Лариса Васильевна... Здоровы? — и лицо его неожиданно смягчилось.

— Вон, — кивнул на дверь отец Василий, — кто их разберет... Грехи наши... Тяжело... Ничего бы иного не желал, а неволить не стану, от вас зависит... — и вдруг, нагнувшись, просительно: — Вы уж постарайтесь, а... Иван Федорович, и бог вас не оставит.

Он перекрестил мирового судью.

— Что же мне делать, батюшка! Научите, я ведь и мужчиной себя не числю, под пятьдесят от роду, а как мальчишка несмышленый. Верите, дела на ум нейдут! Ложусь — о ней, встаю — о ней.

Тут дверь в комнату, куда заглядывал сын Петечка, отворилась, и судья, побледнев, вскочил на ноги.

— Петя, что, дьяконова Таня не приходила? — послышался из комнаты напряженно звонкий девичий голос.

— Не приходила! — отвечал откуда-то Петечка.

Дверь затворилась. Все молчали.

— Не жить мне без нее, — сказал судья, и лицо его ожесточилось.

Уже знакомый нам молодой человек сидел на диване в горнице постоялого двора. Одет он был теперь по-городскому — батистовая рубашка, брюки со штрипками. В руках его была гитара. Он напевал:

Река шумит, река ревет,
Мой челн о брег кремнистый бьет,
Сердит и страшен говор волн...
Прости, мой друг, лети, мой челн!..

Потом задумался:

«Мне уж двадцать один; что же будет потом? Какой я Дон Жуан? Гамлет, прах меня побери, Гамлет екатеринославский!»

Молодой человек решительно отложил гитару и хлопнул в ладоши. Тотчас в горницу вбежали хозяин, старый инвалид на деревянной ноге, и круглая, пышная хозяйка со скуластеньким смуглым личиком.

— Вот мой вид, любезный, — твердо сказал молодой человек и достал бумаги. Хозяин замахал руками.

— ...А и скучно у нас в Устье, да? Как на войне, — зачастил он. — В престол, если встретишь кого трезвого, то волк али медведь, без вина тут пропадешь.

В дверь уже заглядывали девки да мелюзга детская сверкала глазками.

— Ну, молодцы-гренадеры, самовар! — крикнул им хозяин. — Повеселим-от барина!

Хозяйка, составленная из округлостей разного размера, перехватила разговор:

— Не слусай его: кроме вина дак девки есть. Ницего, хоросие девки у нас-от. Вроде меня, только похузе.

— Похуже да помоложе, — сказал хозяин.

— Ты молчи, обрубок! На девок-от урозай, а на зенихов недород. Хоцем-от в Питер писать, цтоб пособили.

— Я из Питера и есть, смотри бумаги! — сказал молодой человек.

— Да ты цто? Несто я грамотна? У нас, слава богу, все бабы цитать не знают, а я цто, обсевок какой, цто ли?

— И ты тоже?

— Дык и я. Наше дело инвалидное. А от чтения, бают, дураками делаются, у нас, помню, в гренадерском...

— Молци, обрубок, проспал Севастополь-от, а теперь с целовеком слова сказать не даесь... У нас, тут, однако, сум больсой был. Лариса, отца Василия доцка, убезала было, беда, срам, а теперь смирилась, никуда не ходит, Лариска-от, старается...

Хозяйка тараторила, приезжий слушал ее внимательно и улыбался загадочно. Ядреная девка, подтвердив слова хозяйки о качествах здешнего женского пола, внесла самовар.

— Вот что, любезнейшая, — сказал, перебивая хозяйку, приезжий, — а не снесешь ли ты письмецо от меня дьяконовой дочке, вот тебе рубль... и вот что... Цветов мне принеси, букет чтоб, ну... хороший.

— Баталия! — сказал хозяин, получивший наконец слово.

По главной улице катит в коляске мировой судья, ему все кланяются, а он с разбором. На улице стар и млад. На завалинках — старики, на лавках возле ворот — молодухи, повизгивают, посменваются, завидев коляску, шушукаются...

— Из самого Питера...

— Бреши-от!

— Два жениха на одну невесту...

— Тсс-с.

— Лицность-от свою в конверт-от так всунул и послал... — это знакомый нам Фигаро в юбке с постоялого двора, пробегая, шепнула.

— Князь переодетый, вот те крест, ей-богу то есть! — это произнес уже знакомый нам мужичонка.

— Тсс-с.

Все смолкло. На улице показался приезжий. Одет он против прежнего еще лучше, но хмур. Казалось, его совсем не интересовали обитатели, и даже не обратил он внимания на молодуху, задевшую его плечом и сказавшую церемонно:

— Мы свои извинения можем принесть!..

Приезжий улыбнулся ей в лицо.

Пьяное тело вольготно лежало на краю дороги, видно, его сдвинули с проезжей части и бросили тут.

Он думал:

«Господи, как грустна наша Россия... Отчего нельзя просто прийти к попу, сказать — отпустите дочь вашу...»

Мимо проехал судья. Молодой человек приподнял шляпу. Судья ответил на поклон. Они посмотрели друг на друга.

Вспыхнула было тревожная мелодия погони, но снова перебил ее женский голос:

На страже стояли
Утесы да бездны...

Молодой человек достал небольшие золотые часы на цепочке, посмотрел время.

Отец Василий метался по дому, кричал страшно:

— Что же ты с отцом делаешь, а? Что ты с матерью делаешь? Я не неволю, но стыд-то где?

— Я, можно сказать, умоляю, — говорил стоявший перед попом судья, лицо его покрылось потом, и он обтирал лоб платком, — мои чувства к Ларисе Васильевне... Я благородный человек и не позволю, чтоб из-за меня Лариса Васильевна...

— Прикинулась! — кричал отец Василий, не слушая, — фарисей в юбке, во храм божий ходит, а в душе смирения нет! В нигилистки мечтает, стриженой девкой, табак курить, ну я ей попомню...

— Нехорошо выходит, — говорил судья, —

я причиной, поверьте, я в моих чувствах не смею обидеть Ларису Васильевну...

— Она отца с матерью обидела! — Матушка заголосила... — Осрамила нас, бесстыжая, на весь свет, от отца с матерью бежала и все обманом, обманом... Что люди добрые говорить станут... — Матушка рыдала.

— Последний раз говорю, — отец Василий подбежал к двери в комнату дочери. Дверь была открыта. — Слышишь, опомнись!

Он сжал огромный свой кулак.

— Ах, как нехорошо вышло, — говорил судья, — я уйду!

— Не понимает, — говорил отец Василий, — душа не дверь, с петель сорвешь, на место не поставишь!

Тяжело дыша, он пошел на судью:

— ...Эх... Сказано у апостола Павла: ангел сатаны дан ему во плоть, а уж коли баба...

Он махнул рукой.

А тут сын Петечка и подбросил:

— Тятенька, а намедни она дьяконовой Таньке письмо отдала, в карман вложила, я видел, в передник...

— Письмо... — Отец Василий задыхался. — Воды!

Матушка, дрожа, налила. Он пил, расплескивая.

— Я уйду, правда... — молил судья, пропадая.

— Завтра благословлю! — выкрикнул отец Василий.

— Никогда! — послышался звонкий девичий голос. — Лучше умру!

— За что... — рыдала матушка.

Отец Василий молчал, говорить сейчас он не мог.

А приезжий молодой человек сидел в это время в большой горнице постоялого двора. На столе, кроме самовара, расположились штоф, рюмки и тарелка с рыбными пирогами. По другую сторону разомлевший инвалид-хозяин, а вокруг теснилась челядь.

Бойкая девка, выйдя вперед и прямо смотря приезжему в глаза, отбивала ногами, приплясывала:

Я бы летом, я бы летом
На колясочке катил,
А зимою холодною
На очаковских санях,
На своих же лошадях,
На извозчике кафтан
Василькового сукна
Да петровского шитья...

Но тут вбежала хозяйка и так взглянула на певунью, что та враз обмякла и стала быстро прибирать со стола. Хозяйку переполняло новостями.

— Бяда! Бяда! — замахала она руками. — Отец Василий-прицетника-от с крыльца спустил, кулацисе-от два пуда, а судья завтра ответ полуцит-от...

— Откуда знаешь? — живо спросил приезжий.

— Пошли, пошли, — выпроваживал инвалид свою челядь.

— Как не знать, как не знать, — спешила хозяйка, — сапоги новые судья купил, фуражку все утро чистил, морду окровянил, пока выбрился, да от боли орал, на улице слыхали, ясно, женица хоцет, дак вот тебе цидулька от Лариски-от...

— Что же ты молчишь?

— Да ты мне рта открыть не дасць, цитай, милый целовек, цитай...

Он читал: «...Умоляю, силы мои на исходе, завтра...»

Приезжий подошел к столу, налил себе и инвалиду и задумался, потом взмахнул рукой, мигнул хозяину.

Они выпили. Хозяин понюхал пирог, положил его на тарелку и закричал:

— Вперед, молодцы-гренадеры, обходи справа, патроны береги, с богом, ура! — И он запел севастопольскую:

Как четвертого числа
Нас нелегкая несла
Горы штурмовать!

Приезжий подпел: «Горы штурмовать...» Но веселья уже не было.

Он подошел к окну.

«Завтра или никогда. Отсрочки нет. Как она там, бедная...»

Коляска мирового судьи подъехала к дому отца Василия. Судья был торжествен и тих. Выглядел он точно по описанию всеведущей

хозяйки постоялого двора — новая фуражка, выбритое, покрасневшее от свежего утра и холодной воды лицо и сузившиеся от напряжения глаза. Сапоги блестели. Сходя с коляски, он споткнулся и мрачно покачал головой: плохая примета.

Он поставил ногу на первую ступеньку крыльца, и дверь дома тотчас распахнулась, на крыльцо выбежала кухарка.

— Пожалуйте, Иван Федорыч, милости просим!

«Ждали, — подумал приезжий. Он стоял напротив, на другой стороне улицы и, держа в руке букет, нервно наблюдал всю картину. — Что ж, свидетель мне нужен...»

Судья вошел.

«Сейчас он отвешивает поклоны попадье... Теперь говорит о погоде, какой нынче день приятный... Сейчас осведомляется о здоровье отца, о здоровье матушки... Теперь спрашивает о здоровье Ларисы Васильевны... Теперь ему отвечают... Сейчас он приступит к главному... Пора!»

Молодой человек, одетый в это утро тоже не без торжественности, решительно направляется через улицу. И тотчас из-за ближайших углов, из калиток повылезали любопытствующие, а другие поотдергивали занавески, поотодвинули с подоконников горшки с геранью, чтоб удобнее было смотреть.

Молодой человек почти бежал к попозскому крыльцу.

«Что ж это я, а? Сердце-то как заколотилось... Фу, надо успокоиться, жребий брошен, рубикон перейден!.. Ну, вдох-выдох, еще вдох-выдох».

Он рванул дверь, остановился, поправил воротник и растрепавшийся было букет и вошел.

Кухарка отчаянно смотрела на судью и на отца Василия, сын Петя по обыкновению что-то ел. Судья потирал руки.

Огромного роста причетник — странно было даже представить, что именно ему «ласкал» кулачищем физиономию отец Василий,— стоял в глубине комнаты, как изваяние.

— Я осмелюсь... — твердо начал судья, но осекся, посмотрел на злополучную дверь в комнату поповской дочери, перевел дух и продолжил: — Я осмелюсь просить... — Он повысил голос и ударил на слове «просить». Злополучная дверь приоткрылась.

Возникла тревожная мелодия погони. Аккорды, точно всполохи пламени.

— Я осмелюсь просить, — в третий раз сказал судья. Он был прекрасен в этот момент, — ... вас, — поклонился он отцу Василию и матушке...

Но с шумом отворилась парадная дверь, и взорам присутствующих предстал приезжий. Как сказал один наблюдатель российских нравов, в столицах и костюм носят по-другому. Все невольно залюбовались молодым человеком.

— Вы отец Василий Чемоданов? — прервал он судью, не посмотрев на него.

— К вашим услугам, сударь! — сказал отец Василий, словно бы даже обрадовавшись тому, что декларация судьи на время прервана. В натуре человеческой заключено, очевидно, свойство откладывать решительные действия...

— Дозвольте рекомендоваться. Сергей Силыч Синегуб, потомственный дворянин, сын помещика Екатеринославской губернии, студент Санкт-Петербургского технологического института!

Отец Василий оторопел и, что ему вовсе было не свойственно, засуетился.

— Прошу садиться! Прошу садиться, господа, садитесь, Иван Федорович, после договорите, после, прошу садиться, как изволите именоваться... Синегуб?

— Сергей Силыч!

— Да-да-да... Позвольте вас папироской угостить... Ах, незадача какая, набитых нету, сейчас, сударь, не обессудьте, набью.

— Позвольте угостить вас своей! — Приезжий щелкнул серебряным портсигаром с камнями.

— Благодарствую! Благодарствую! Каким случаем в наши края?

— Дело у меня к вам. Я из Петербурга.

— Как доехали?

— Хорошо. От станции без дождичка дорога легкая, никак не менее десяти верст в час делал...

— Торопились, сударь, у нас так-то по казенной надобности ездят,— сказал судья, раздосадованный явлением нового лица.

— Мое дело поважнее казенного, сударь!

— Ах, вот как! Тогда следует потолковать не торопясь. Самовар! Не скажешь, сами не сообразят! — крикнул отец Василий. — Иван Федорович, останьтесь... Сергей Силыч?

— Синегуб, — подтвердил приезжий.

— Ну что ж, я останусь! — сказал судья.

— Сидят как-то чудно, — шепнула кухарка матушке, обратив внимание на приезжего, сидевшего на самом краю стула, откинув правую ногу назад.

— Кто же это, а? — шепнула ей матушка.

— Из самого Петербурга изволили ехать? — спросил судья.

— Из самого, — сказал приезжий и переложил букет в другую руку.

— Петербург, — сказал судья неопределенно, — Петербург... Где изволите проживать в столице?

— В Измайловских ротах!

— Что ж так? — спросил судья. Он не мог сдержать неприязни к приезжему.— Люди с вашим достатком на Невском селятся, на Литейной перспективе...

Приезжий не отвечал. Он вынул золотые часики на дорогой цепочке и взглянул на время.

— Сейчас чайком погреемся, и изложите ваше дело, сударь, — говорил меж тем отец Василий. — Технологический институт! Готовите себя на поприще промышленности, новейших устройств...

Они курили и разглядывали друг друга. Букет мешал Синегубу, но он продолжал держать его в руке.

— А позвольте, сударь... — начал судья.

Но тут распахнулась злополучная дверь таинственной комнаты и оттуда с криком «Сережа, наконец!» выбежала девушка и кинулась на грудь к приезжему, успевшему вскочить при ее появлении. Букет полетел на пол. Они обнялись, и поцелуй их был долог и страстен.

Сделалось всеобщее оцепление. Судья вскочил. В глазах его загорелся восторг, ладони его непроизвольно сложились на груди, но тотчас же выражение восторга сменилось в его взгляде ужасом и отчаянием. Он только сказал:

— Но позвольте... — И смолк.

Тут впервые увидели мы мятежную дочь отца Василия семнадцатилетнюю Ларису.

«Чудная», «неслыханная» — недаром, видно, писавшие о ней впоследствии только эти слова и употребляли. Впрочем, предоставим слово одному из них, знавшему ее в описываемое нами время, человеку одаренному и наблюдательному. «Сказать, что она была красавицей, было недостаточно. Она была редкой красоты, достойной благородной расы севера, сумевшей так хорошо сохранить древнеславянский тип. Черты интеллигентного лица поразительной правильности были так полны той спокойной смелости, которая характеризует женщин необычайной красоты — глаза же поражали выражением детской невинности».

— Я ждала, ночей не спала, умереть готова была, так долго ты не ехал. Сережа, родной, любимый, я ведь чуть не умерла...

Отец Василий вскочил и замер у стены, точно вдавленный в нее.

Матушка кинулась к ним и, разнимая, кричала:

— Что ж это, а? Что ж это? Бесстыжая! Кто это? Да отцепись же! Срам, срам! Горе-то какое!

Гигант причетник сорвался с места и бежал, опрокинув стул и еще что-то из мебели. Судья остолбенел и сардонически улыбался.

В комнате оказалось вдруг множество народу и среди прочих хозяин и хозяйка постоялого двора и давешний мужичонка, что ехал «из Одесс».

— Крестная сила! Ничего не пойму! — закричал отец Василий.

— Сейчас все объясню, — говорил Синегуб, отводя голову Ларисы и всматриваясь в ее лицо, — ради бога, успокойтесь!

— Мне лучше уйти, — сказал судья. — Ла-

риса Васильевна! — Судья коротко поклонился, неожиданно поднял с пола букет и вышел твердо. Но в сенях он прислонился к притолоке и минуту постоял так.

— Студент. Так, — прошептал он, положил букет на лавку и вышел.

Потом они пили чай — Лариса, ее родители и приезжий. Синегуб говорил:

— Знаком ли вам господин Максимович, проживавший в Вятке?

— Приятель, теперь в Москву переехал, — отвечал отец Василий, — но при чем здесь моя дочь?

— А при том, что в прошлом году, проезжая по делам с Урала, я остановился в Вятке и навестил его, он с моим отцом старинные приятели. Вместе служили. У него-то я и увидел Ларису Васильевну. Она в ту пору отпросилась из епархиального училища. Там мы и познакомились, там я и полюбил вашу дочь. И она меня... полюбила.

— Грех-то какой, — ахнула матушка.

— Не встревай! — сказал отец Василий.

— И я считал, что грех, — сказал Синегуб, — и, когда мы поклялись друг другу в неразрывной любви и я обещал жениться на Ларисе Васильевне, счел долгом отправиться к отцу за благословением...

— Да, уж без родительского-то слова, — начала матушка.

Но отец Василий вновь оборвал ее:

— Не встревай!

Он смотрел в глаза молодому человеку.

Молодой человек смотрел в глаза отцу Василию.

— Отец согласился, — продолжал приезжий после паузы, — но поставил условие — сделайся сперва действительным студентом, я в ту пору вольнослушателем был, а для этого особый экзамен надо выдержать, и вот почти целый год ушел у меня на подготовку...

— Мучают молодежь, — сказал отец Василий.

— А тут узнаю, что Лариса Васильевна бежала... ко мне бежала! Меня совесть замучила, места не находил... и вот я здесь, в вашем доме и прошу руки вашей дочери! Человек я обеспеченный, последний сын у отца...

— Где вы встречались с Ларисой? — перебил его отец Василий.

— У господина Максимовича, я ведь сказал.

— Он жил-то где, я запамятовал.

— На Дворянской улице.

— Дело-то хорошее...

— Что же?

— Больно складно, молодой человек, господин Синегуб... Сергей Силыч!

— Вы оскорбляете меня предположением...

Но тут Лариса вскочила, схватила молодого человека за руку, и они упали на колени перед отцом Василием.

— Батюшка, благословите, молю вас, благословите, нет мне жизни! Молю вас, ну пожалейте же меня!

— Так дела не делаются, дочь моя, — сказал отец Василий, явно смущенный ее порывом. — Надо посоветоваться, вы уж меня извините... Пойдем, мать.

И отец Василий, и матушка твердо вышли из комнаты.

Молодые люди посмотрели им вслед, потом друг на друга. Они встали с колен, и Лариса сказала:

— И мы пойдемте... — Но тут же спохватилась: брат Петечка глядел на них из угла.— Пойдем... ко мне в комнату.

— Вот моя камера, смотрите! — Лариса ввела Синегуба и плотно затворила дверь. — ...Да, камера! Меня здесь держали взаперти...

Синегуб осмотрелся. «Камера» была светлой и уютной. Большой стол, заваленный книгами, коробками, альбомами, среди книг «Жизнь животных» Брэма на немецком языке. Возле стены огромная кровать с массой подушек, законченная в своем великолепии — казалось, на ней никто не спит.

— Мое ложе здесь, — сказала Лариса, указав на большой сундук у противоположной стены. — Я сплю на нем. Тайно, конечно, они-то думают...

— Но почему? — удивился Сергей. Разговор как-то не получался.

Лариса взяла себя под локти. Ей казалось, что так она выглядит взрослее.

— Я готовлюсь. Я слышала, работники спят на досках, в два этажа...

— Да, пары, я ночевал у петербургских ткачей, в казарме...

— Как это прекрасно! Правда! Смотрите.

Она открыла сундук, вынула узел. Развернула. Синегуб увидел крестьянскую одежду, лапти.

— Готовлюсь. Вы расскажете мне все, да?! И вот еще...

Лариса быстро обнажила руку значительно выше локтя.

— Что это? — воскликнул Синегуб, и было неясно, к чему относится его восклицание.

— Оспа! Сама привила! Вот!

— Как?

— Еще в епархиальном училище. С подругой. По пастеровскому руководству!

Он смотрел на ее руку.

Рука была необыкновенна. Она струилась, заканчивалась длинной и тонкой кистью, дышала упругой и нежной плотью. Он потерял слух.

Она заметила, смутилась, быстро опустила руку и спросила неожиданно жалко:

— Почему так долго? Вы могли опоздать, и я не знаю... Господи! Как это я вынесла только...

В голосе ее послышались слезы. Он поспешил переменить настроение.

— Но если бы я знал... Знаете, я впервые в такой роли.

— Роли? — Лариса рассмеялась. — Роли? Мы удачно сыграли? Да? Роли! Нет, это... — Она смеялась все сильнее. — Как в театре, правда? — и вдруг разрыдалась.

Он бросился к ней, схватил ее руки.

— Ну что вы, Лариса, ведь хорошо, прошу вас... надо выучиться управлять чувствами, ну право, а скажите, кто этот длинный, что от меня, как от чумы... Ну, ну, ну вот, успокойтесь, знаете, я думал, провалюсь... Ну вот, слез уже меньше... Мне студент-медик доказывал, на всю жизнь человеку отпущено ведро слез, как выплачет, совсем плакать не сможет...

— Женщинам должно больше, — сказала Лариса всхлипывая.

— Ну вот... улыбка вам куда как лучше подходит.

— Не смотрите на меня, я страшная.

— Вы прекрасны! — более горячо, чем он сам предполагал, воскликнул молодой человек.

Они замолчали и в смущении посмотрели друг на друга.

— ...Я и не предполагал, что бывают на свете такие красавицы. Нет, право же, у вас, однако, хорошо получилось, — сказал он.

— Я репетировала, вы простите меня... Какой вы... А на фотографической карточке...

— А вы на карточке... Взгляните! — Он протянул ей уже знакомую белую карточку. — ...А я еще...

— Что? — спросила она и стала всматриваться в изображение.

— На этой фотографии не то что глаз, бровей не видно! — говорил Синегуб. Он был раздражен.

— Сергей! — строго сказала Аня Кувшинская, державшая в руках уже знакомую нам фотографию.

— Ну хорошо, хорошо! Среднего роста...

— Была среднего, — сказала Аня.

— И что же? — спросил Синегуб.

— Когда ей пятнадцать лет было, а сейчас семнадцать.

— Не понимаю...

— Сергей!

— Каковы наши мужчины! Даже лучшие из них отказывают женщине в праве расти! — с сарказмом произнесла девушка. Голос у нее низкий, хриплый, она непрерывно курит и выпускает дым кольцами, устремляясь за ними взглядом к потолку.

Все смеются.

Синегуб продолжает:

— Коса убрана диадемой...

— Косу она, кажется, остригла, — говорит Аня.

— Остригла или кажется? — говорит Синегуб, раздражаясь еще больше.

— Сергей! — еще строже говорит Аня.

— Не огорчайся, Сережа, в жизни она лучше! — говорит высокая.— В жизни мы все лучше!

— Une belle fille, quoi, — comme disent les Francais [2]. Гарна дивчина! — говорит Лохматый.

Из полумрака сверкают глаза Поющей, она улыбается Синегубу. Возле нее на планшете вольтеровского кресла темнеет все тот же револьвер. В комнате человек десять. Лампа горит совсем тускло.

— Нет, каково, — возмущается Синегуб, — почему я должен огорчаться? И вот еще что я вам скажу. Я не поеду!

Сообщение производит впечатление выстрела. Все начинают говорить разом.

— Почему? Ну почему? Ты ведь согласился!

— А кто же? Петр на Волгу едет, билет куплен, — это говорит девушка, изучавшая прялку.

— И я не могу, — говорит Лохматый, — какой из меня жених. Comme disent les Francais — chanterapas [3] с ухваткой писарского сына. А ты дворянин!

— Ты дал согласие, Сергей, я написала ей. Объяснись! — жестко говорит Аня, и глаза ее темнеют от гнева. Зато глаза Поющей светятся. Она подходит к лампе и выкручивает фитиль до отказа. Теперь лицо Сергея ярко освещено.

— Я не смогу! — умоляюще говорит Синегуб.

— Объяснись, с этим не шутят! — почти кричит Аня.

— Не смогу, и все тут! — Синегуб поворачивается и под общий шум идет к двери, стараясь не оглядываться.

— Нет, ты не уйдешь! — кричит Аня. — Зови всех! — обращается она к Лохматому,— всех, всех!

Тот бежит к двери, спотыкаясь о чемодан.

— Бисов баул, якой лайдак его тут поставил Merde, comme disent les Francais, merde [4].

Теперь в комнате человек двадцать студентов и курсисток. Сидят за столом, стоят по стенам, расположились прямо на полу возле кресел. Лампа плывет в табачном дыму. Во главе стола тот, кого называют Петром. Низкорослый, коренастый, решительный. С другой стороны стола Синегуб.

— Это не каприз, поверьте, — говорит он и обводит всех взглядом, — я вспылил, простите мне. Знаю, у нас не должно быть тайн друг от друга...

— Не должно и не будет никогда! — говорит Аня. Она стоит над Петром.

— Ну-с, чем ты можешь объяснить? — говорит Петр.

— Дело в том, что я не могу и не умею врать. Я считаю, что всякая ложь разрушает нашу душу!

— Всякая? — подозрительно спрашивает Петр.

— В принципе всякая!

Вновь поднялся шум, по русской привычке все говорят разом.

— Как ты можешь так говорить?

— А ложь больному или его близким об истинном характере болезни!

— Конспирация без лжи немыслима! Итальянские карбонарии, например!

— Ложь и сокрытие правды — вещи различные! — кричит Синегуб, стараясь, чтобы его услышали. — Ложь — это искажение истины, а сокрытие...

— Тихо! — крикнул Петр, — Зачем заниматься софистикой? Ради высшей правды придется не раз прибегать ко лжи. Врагам можно и нужно лгать. Крестьянам надо рассказывать сказки, в которых содержится общественный идеал... Надо мыслить исторически!

— Диалектика! — восхищенно сказала девушка, наклоняясь к подруге. — Сразу виден крестьянский сын!

Подруга шепнула:

— Тебе он нравится?

Но тут вскочил на стул Чахоточный и в нервическом энтузиазме, задыхаясь, прокричал стихи:

О ложь! Когда во избавленье
От гнета пошлости во тьме

---

[2] Прекрасная девица, как говорится по-французски.

[3] Как говорится по-французски, шантропа.

[4] Дерьмо, как говорится по-французски, дерьмо!

В тебе воплощены стремленья
Всего, что свято на земле,
Благословлю твои чертоги,
Отрину праведные сны,
И пусть неистовствуют боги,
Завидев царство сатаны!

Он спрыгнул со стула и сильно закашлялся.

— Ну это ты хватил! — сказал Лохматый. T'es Satan toi-meme, comme disent les Francais[5]. Якая сатана?

— Сергей, ты сможешь! — сказала Аня. — Мы верим тебе...

— Мы вотировали, и все голоса... — говорит Петр.

— Я буду говорить или ты будешь говорить? — сказала Аня, и Петр замолчал.

— Хорошо,— сказал Синегуб,— у меня нет от вас тайн. Я говорил тебе, Аня, я познакомился... Гимназистом еще... Я хотел... Одним словом...

— Что, одним словом? — не понял Петр.— Объясни.

— Ах, любовь! — сказала Аня. — Эта непременная потребность нашего организма. Неужели мы опустимся до того, что это станет мешать нашей работе! Ты еще дитя, Сергей, право!.. Вот, кстати... Иди сюда!

Она кивнула скромному юноше в студенческой тужурке, стоявшему у стены. Тот подошел к ней. Ему было неловко.

— Мы хотим объявить вам,— сказала Аня,— что мы муж и жена! — Она с вызовом взглянула на Синегуба.

— Принято,— закричал Петр. — И водки выпьем!

— Ужасно,— сказала робкая девушка,— я так не смогу!

— Но кто же поедет? — спросил юноша, внезапно объявленный мужем.— Ведь она ждет!

— Жребий,— сказала высокая и пустила кольцо к потолку.

Но тут прозвучал громкий аккорд. Поющая с гитарой подошла к Ане и студенту и встала перед ними. И полился ее чудный голос.

...Мы не звали на праздник
Ни друзей, ни знакомых,
Посещали нас гости
По своей доброй воле.
...Всю ночь бушевали
Гроза и ненастье,
Всю ночь пировали
Земля с небесами...

Голос Поющей звучит в чистом небе. Лариса и Синегуб идут по дорожке сада.

Руки их соединяются.

— И вы тянули жребий, кому быть моим мужем! — восторженно и испуганно восклицает она.

— Кому освободить вас.— говорит, улыбаясь, Сергей.

— Кто же вытянул? — спрашивает Лариса.

— Как это кто?!

— Простите меня, я совсем перестала соображать, это так странно, так необыкновенно все, что вы рассказываете.

Ах, какой это пышный, роскошный, какой вольный сад! Он несколько запущен, но в нем множество дорожек и укромных местечек. Тут и цветники, и кусты смородины, и яблони, и малинник, и вишни, и белая акация, и жасмин. Сад полого спускается к реке, теряя на берегу свою границу.

«Жених» и «невеста» оживленно разговаривают. Синегуб берет Ларису за руку, но она мягко отбирает ее у него.

Они останавливаются, и он что-то горячо говорит ей. Она смеется. Они идут в глубь сада...

А за их прогулкой, двигаясь за кустами, неотрывно следит любопытный Петечка. Он что-то жует, и глазки его искрятся от удовольствия. Но Петечка не видит, что и за ним, и за всей этой буколической картиной наблюдает, поворачиваясь в ритме движения всей группы, голова хозяйки постоялого двора. Голова словно висит на заборе и, если бы не два толстеньких кулачка по обе стороны ее, то было бы совсем непонятно, как она держится. Местный Фигаро цокает языком от блаженства. Но и она не единственный здесь соглядатай. В другом конце в щели смотрят ядреные устинские девки, глаза их горят в прорезях, а на губах шелуха от семечек. А если сзади взглянуть, то два необъятных размеров цветастых ситцевых зада, точно букеты, украшают улицу.

[5] Ты сам сатана, как говорится по-французски.

— Кажется, все идет хорошо. Мой отец... Он неплохой... — говорит Лариса.

— Тихо! Кто-то за деревом... Показалось... Когда я шел сегодня к вам... о нашем поцелуе весь город толкует, похоже — дело выгорит.

— Вы отцу понравились,— сказала Лариса.

— Давайте... Давай поскорей договоримся, во-первых, говорим друг другу «ты».

— А во-вторых?

— Ну... Нам придется... проделывать... ну, на людях... все эти... Вы понимаете, аллюры влюбленных, ну там, поцелуи и.. ты понимаешь!

— Да, простите, прости — ты...

— Тсс. Теперь кто-то есть... Петечка, братик мой противный,— говорит Лариса.

Синегуб произносит громко:

— Мой ангел, целую кончики ваших крыльев, как говорил Вольтер женщинам, которые вас не стоили!

И он страстно, звонко и много раз целует себе руки.

Из-за кустов голос Петечки:

— Маменька, а они целуются!

— Нельзя, нельзя! — кричит матушка с высокой террасы, превращенной ею в наблюдательный пункт.

— Отчего же нельзя? — говорит, выходя на террасу, отец Василий,— дело молодое, ты вспомни, как мы...

— Бесстыдник, бесстыдник! — машет на него руками матушка.

— Тут у меня лаборатория,— говорит Лариса, вводя Сергея в беседку, что над берегом.

Беседка застеклена, посредине ее круглый столик. На нем свежий букет цветов.

— Это еще что? — морщится Лариса и смотрит на Синегуба.

— Не что, а, видимо, кто,— говорит Синегуб.

— Он преследует меня, это он,— восклицает Лариса... — Ну как вы не понимаете, как ты не понимаешь — судья!

— Однако... — задумчиво говорит Синегуб.

— Тут моя лаборатория,— говорит Лариса,— вот глядите!

Она достает из тайника под лавкой картонный планшет. На белом картоне распята высушенная лягушка.

— Сама препарировала! Не могла вначале, но я себя заставила! Ведь когда-то должны появиться в России женщины-врачи. Я слышала, в Цюрихе принимают девушек на медицинский факультет... Вот, слышите? Слышишь?

День склонялся к вечеру и в прибрежной заводи дружно заквакали лягушки. Лариса сбросила туфли и устремилась к берегу. Там она приподняла край платья и вступила в воду.

— Вот видишь, видишь,— почти шепотом говорила она,— они прячутся.

Но Сергей ничего уже не слышал. Он смотрел, как приподнимается край ее платья. Показалось узкое круглое колено — она выбирала место, куда ступить. Он смотрел на это совершенство и не мог отвести глаз. И вдруг нога исчезла, Лариса быстро нагнулась и с торжеством выпрямилась.

— Вот! — воскликнула она.

В ее руке была лягушка. Он смотрел на нее странно.

А мужичонка давешний, что из «Одесс» ехал, прислуживает в судейском присутствии. Рот у него полон гвоздей, он их поочередно вынимает и вбивает молотком в скамью, которую чинит тут же на полу. Судейский секретарь, потертый мужчина, неприбран. Мается. Весь в бумагах.

— ...Да,— тянет мужичонка,— теперича бы, конечно, да где возьмешь:.. Кабатчик-от молится... Воскресенье... Значит, бога помнит, вот тебе крест, ей-богу то есть... А не повернешь-от, вашество, был у меня человек, знакомец, в Одессах повстречались, так у него бумага, в любой кабак заходи... И денег не надо, поднесут... От царя бумага, теперича если, скажем, такую бумагу иметь, я так понимаю, живи не хочу, вот тебе крест, ей-богу то есть!.. На пришпекте при море в Одессах, трактир, я чай слыхал-от, этак заходим с ним, а при дверях арап из греков турецких, агромадный, кулачищем-от... Ку-

да! А он из-за пазухи дукамент! У арапа-от зенки враз и на лоб, вот тебе крест, ей-богу то есть, не поверишь...

Дверь в кабинет судьи отворилась, ударила по стенке. На пороге Иван Федорович, глаза холодные, белые. Секретарь вскочил.

— Молчать! Ты понимаешь меня — молчать!

При этих словах судья вздернул с пола мужичонку и крепко, с ненавистью посмотрел.

— Ваше благородие, вот тебе, ей...

— Молчать! — судья кинул его обратно на пол, повернулся и скрылся в кабинете, хлопнув дверью.

— Мучается человек! — сказал сочувственно секретарь. — Как мучается... — И вновь оглядел комнату. Взгляд его наткнулся на пустые бутылки в углу.

— Серчают их благородие,— сказал мужичонка, почесывая бок,— обидчивый... И то сказать, вправоту... Обед у попа-от, а их благородие тут, службу тяни!

— И все-то ты знаешь... — сказал секретарь,— язык твой... однако...

И секретарь в который уже раз обвел комнату безнадежным взглядом.

— Водки скажет, сколько пожелает, ему тут и несут... — сказал мужичонка мечтательно.

— Кому?

— Комиссар ему звание-фамилия, из крестьян, а как же, из мужиков, потому царя от смерти-гибели сберег-от.

— Комиссаров ему фамилия,— сказал секретарь.

— Я и говорю, Комиссар. Когда бусурман-от мушкет нацелил меж трех дворцов в Питенбурге, на маслянице было, Комиссар-от бусурмана под локоть...

— Комиссаров ему фамилия,— морщится секретарь,— герой отечества, а ты... О, господи!

— Я и говорю, пуля-ядро в Иссакий-от церковь попала и сейчас там сидит... Вот тебе крест, ей-богу то есть...

— И где ж он теперь, Комиссаров?

— А помер — сказывали. Одно скажу, пожил — дай бог всякому! — радостно и громко закричал мужичонка.

Но тут судейская дверь вновь отворилась. Глаза мужичонки сузились, заморгали, и уже знакомые нам огоньки страха забегали в них.

Судья подошел к нему, поднял на воздух и молча вынес за порог. Послышался удар, потом крик. Судья вернулся.

— Как вы можете? — сказал Иван Федорович.

— Голова трещит, а он все не унимается,— сказал секретарь.

Судья поднял скамью, перевернул ее, сел.

— Ничего на ум нейдет, ничего...

— А вы его засудите.

— Что вы такое говорите, стыдно. За что?

— Чтоб в России студента нельзя было засудить, это уж увольте.

— Ах, оставьте... Ну что там?

Судья берет пакет и вынимает из него бумаги. На первой странице значится:

«Реестр административно-ссыльным по Российской империи на 1-е января 1870-го года».

Судья небрежно листает. Проходят фамилии на «К», на «Л», на «О». Четким писарским почерком переписаны в столбцы мужчины и женщины. Наконец «С». «Синельников — мещанин города Кимры», «Синицына», «Синцов».

И вдруг!.. Судья вскакивает со скамьи. Он отводит взгляд от бумаги, потом вновь глядит. Сомнений нет.

«Синегуб Сергей Силович — дворянин Екатеринославской губернии».

— Господи, погубит он ее, погубит! — воскликнул судья, и лицо его приобрело выражение зловещей решительности.

И вновь раздались полные тревоги гитарные всполохи, и затихшая было погоня с новой силой загремела в звонких гортанных выкриках. Загремела и оборвалась.

— С богом,— сказал отец Василий. Мужчины перекрестились и выпили.

Воскресный обед на террасе. Кроме семьи священника и Синегуба, за столом молчали-

вый причетник и отец Михаил, дальний родственник, с хорошенькой попадьей. Стол обильный, хотя и простой.

Отец Василий в благорасположении.

— Может быть, мое стариковское гуденье и не по вкусу, но и меня надо выслушать, я отец, а она плоть моя. Лариса меня дикарем считает... — Он жестом остановил собравшуюся возражать дочь и продолжал: — Медведем, современных вопросов не понимающа, просвещение клянуща, бабскую свободу отрицающа...

— Зачем же вы так на себя-то? Молодой человек может подумать... — сказала хорошенькая супруга отца Михаила.

— И то полезно, пусть подумает... А вы, Сергей Силыч, в женскую свободу верите?

— Я и в мужскую не верю!

— Вот то-то! Ну, с богом!

Мужчины перекрестились и выпили.

— ...Так, говорите, на Дворянской улице в Вятке проживали?

— Не я, господин Максимович.

— Это где же — запамятовал?

— Как раз против епархиального училища.

— Все мы в рабстве погрязли. Рабы страстей — раз, начальства всякого — два, домашних наших — три! Не так ли, отец Михаил?

Отец Михаил кивнул.

— Отец Василий, вы нынче не в духе, спели бы, страсть люблю, как вы поете,— сказала супруга отца Михаила.

— Можно, дело божеское, а, отец Михаил?

Отец Михаил согласно кивнул.

— Старая наша, еще мой прадед певал:

Соловей ты мой, соловушка,
Не взвивайся ты высокохонько,
Уж, родной ты батюшка,
Не пропей-ка свою милу дочь...

Пел отец Василий протяжно и с чувством. Отец Михаил и причетник согласно вторили:

Ты пропей лучше широкий двор,
Ты, как двор пропьешь, так выручишь,
Уж как дочь пропьешь,
Не выкупишь.

Верным голосом Синегуб пропел с ними повтор, но отец Василий оборвал вдруг — видно, мысль его томила:

— Рабы кругом, а все свободы алчем, чего только не творим, чтобы освободиться! Пьем, деремся, с ума сходим... Даже из дому бежим...

Он посмотрел на дочь. Лариса с трудом терпела отцовскую речь.

— ...В Екатеринославской губернии именье-то отцовское?

— В Екатеринославской.

— Сколько же десятин у родителя вашего?

— Три тысячи.

— У нас архиерей екатеринославский. Не встречались?

— Не пришлось... Отец Василий, вижу, вы мне не верите, прошу, осмотрите мои бумаги. Мне, право, досадно. Вот дворянская грамота, извольте, тут свидетельство Технологического института...

Синегуб вынул из кожаного переплета бумаги и протянул их отцу Василию.

Тот взял бумаги. Все молчали.

Отец Василий положил бумаги, налил себе чарку, перекрестил рот, выпил и ударил во весь голос веселую:

Как во нынешнем, во славном во году
Уродилось много розанов в саду,
Тут ходил-гулял прекрасный кавалер,
Подходил он резво к розову кусту...

Отец Михаил, причетник и хорошенькая попадья подхватили громко:

Сколько ты, цветочек, нежен и хорош,
А я молодой да холост, не женат,
А еще я был во Питере-Москве,
Не нашел-таки невесты по себе.

Перемена настроения главы дома передалась всем:

— Наш-то, наш-то,— радовалась матушка.

Лариса улыбалась Синегубу. Он смотрел на нее.

«Кого легко полюбить, того легко и обмануть. Я часто думал об этом свойстве натуры нашей...»

И в эту минуту сидевшие за столом увидели судью. Он шел твердым и упругим шагом, явно направляясь к дому отца Василия.

— Судья идет,— сказал причетник.

— Нехорошо... — начала было матушка.

— Не встревай,— сказал отец Василий.

Лариса, сидевшая рядом с Синегубом, невольно схватила его за руку.

Судья приближался. Лицо его выражало решимость.

Лариса, привстав, смотрела на него. Судья встретился с нею взглядом. В лице его что-то смешалось. Походка утратила упругость. Он сделал еще несколько шагов и... поклонился. Сидевшие за столом сдержанно приветствовали его. Лариса вздохнула и опустилась на стул.

— А вот что, Сергей Силыч, переезжайте ко мне! — сказал отец Василий. — Что по постоялым дворам мыкаться. Вы нас узнаете, а мы к вам присмотримся.

Лариса подбежала к отцу, поцеловала его и смутилась, встретив взгляд Синегуба.

Хозяйка постоялого двора никак не могла уразуметь, чего от нее хотел мировой судья.

— Я тебя спрашиваю, бумаги его глядела?

— Как не глядеть, твое благородие, Иван Федоровиц, несто я цего не понимаю?

— И что в тех бумагах?

— Цто, цто, ницто!

— Ты мне дугу-то не показывай!

— Цтой-то лансси, я тебе не мать-от, не тесся.

— Дык, дело такое, он предлагал, да я не взял,— вступает севастопольский инвалид.

— Молци, цума!

— Дык, человек благородный, сразу видать!

— Молци, обрубок! Я и говорю, бумаги видела, хоросие бумаги-от, гладкие, новые поцти, а цитать не цитала, неграмотна...

— А-а, говорить с вами...

Судья закрывает папку с надписью «Дело» и выходит из комнаты. В дверях он сталкивается с девкой, что давеча вносила самовар.

— Тьфу! — громко говорит судья и скрывается.

Синегуб и Лариса идут по улице.

И старые и малые им навстречу, глазеют, вертятся, из открытых окон смотрят, нарочно к окнам подбегают, раздергивая занавески.

— Одолжила б жениха-от, Лариска, а, Лариска! На одну ночку!

Лариса краснеет. Синегуб крепче сжимает ее руку. Он говорит:

— Главная наша забота — народ. Он темен, Лара, верит всему, его обманули с землей, с правами... Из десяти лет в России шесть голодных, а народ радуется, когда хоть какой урожай, и царя благодарит, царь-батюшка за него подумал, ниспослал... Несчастье в том, что русский народ не осознает своего рабского положения...

А настроение улицы между тем изменилось.

Какие-то парни протопали бегом. Где-то бабы заголосили.

Пьяный мужик, шедший им навстречу и едва не задевший Ларису — Синегуб крепко обнял ее в этот момент,— говорил:

— Учит, учит, кормилец-от, а как не учить нас дураков, никак нельзя!

Издали послышались короткие тупые хлопки.

— Не пойдем туда, не надо,— говорит Лариса.

— Что там? Почему?

— Губин, богатей здешний, какое-нибудь безобразие устроил... ненавижу!

— Пойдем, отворачиваться нельзя!

Устинский купец Губин гулял. Картинный дородный мужик крутил над головой бичом и щелкал им с ловкостью пастуха. На обширной площадке перед двухэтажным домом с каменной подклетью жался к изгороди и гоготал народ. Стоял стол, уставленный штофами, жбанами, блюдами с рыбой и кружками разных размеров.

Возле стола на земле сидел уже знакомый нам мужичонка и не то икал, не то приговаривал при каждом движении хозяина:

— Ить, ить, ить, ить!

И в такт его восклицаниям Губин крутил бичом. А перед ним подпрыгивали несколько

баб с голыми ногами. Они поднимали пыль и визжали. Икры их были в синяках.

— А вот так! А вот так! А, не любишь! — в экстазе кричал Губин, вращая бичом на разной высоте. И на каждом круге бабы должны были подпрыгивать то выше, то ниже. Иногда какая-нибудь из них не успевала, и удар приходился по ее ногам. Баба валилась на землю, и визг ее становился нестерпимым:

— Ой, убил, убил, совсем убил окаянный.

— Ить, ить, ить, ить! — приговаривал мужичонка.

Бич вращался с еще большей скоростью.

А за чертою круга, там, куда кнут не доставал, стояла лошадь, ржавшая при каждом приближении страшного орудия. На ней, удерживая ее ногами, сидел полуголый парень. Он держал в руках ведро и время от времени плескал из него водой на площадку, осаживая пыль.

Играла гармоника.

— Не любишь! — кричал хозяин. — А вот так!

И следующая баба валилась с визгом, подкошенная. Народ хохотал, веселился.

Синегуб отпустил руку Ларисы и одним прыжком перемахнул через изгородь, оказавшись в роковом кругу.

— Прекратите! — закричал он.

Но Губин не слушал и продолжал вращать бич, наклонившись, стеля его по земле.

— Прекратите! — кричал Синегуб.

Но Губин крутил, и Сергею пришлось вместе с бабами подпрыгивать.

Народ гоготал.

— Барин,— кричали в толпе,— уйди!

— Это жених из Петербурга!

—Дормидонтычу барин не указ, сам в Петербурге торгует в Гостином!

Пьяный секретарь суда с ужасом и любопытством смотрел на эту картину.

— Баталия! — говорил инвалид, хозяин постоялого двора. — У нас в Севастополе...

— А ты кто такой? Уйди, уйди, уйди! — кричал Губин, еще быстрее вращая бич. Конец его задел руку Синегуба.

Толпа ахнула.

— Сергей! — раздался звонкий голос Ларисы.

И в тот момент, когда Губин повернул голову к улице и бич его пошел поверху, Синегуб прыгнул к нему и схватил его за руку. Но Губин не выпустил бича. Напротив, другой, свободной рукой он схватил Синегуба за горло.

— Задушит,— крикнули в толпе,— как есть задушит!

Но вдруг Губин согнулся пополам и стал медленно валиться на землю. Синегуб ударил его снизу.

— Ты! — захрипел Губин. — Ты! Да я тебя...

Он поднялся и пошел на Синегуба, как гора.

— Ну, держись, барин! — крикнули в толпе.

Сергей повернулся к Губину спиной и медленно пошел к изгороди. Лицо Ларисы было прекрасно.

— Хоронись! — закричал мужичонка.

Синегуб быстро повернулся:

— Хам! Ты на кого руку поднимаешь! На столбового дворянина! Хам! Перед кем стоишь! А ну...

И Губин вдруг сник:

— Мы ничего... Мы... престол нынче... гуляем.

И Губин тихо пошел назад.

...И опять летит коляска по пыльному тракту, только теперь впряжена в нее тройка, и в коляске кроме священника отца Василия, матушки Лариса и Синегуб, да впереди кучер, молчаливый причетник. Левая рука Сергея перевязана.

И снова полные тревоги гитарные всполохи, и далекий голос наполняет округу гортанными звуками цыганских слов... Погоня, погоня...

А кругом божья благодать. Синегуб обнял Ларису и что-то говорит ей. А та бережно поддерживает его раненую руку.

— За Юсовым встанем,— говорит отец Василий.

— Чего уж, ехать бы,— говорит матушка.

— Встанем, сказал. Лошадям отдых, да и мы кости-то разомнем. Так, Сергей Силыч? Или ты уж намедни размял, а? Славно, говорят, уделал Лукулла нашего!

— Ехать бы... — говорит матушка.

— Я говорю встать, она — ехать, я — встать, она — ехать!

Но Синегуб и Лариса не слышат. То ли стук копыт им мешает, то ли погружены они в свои думы.

А гитара все замирает, потом и вовсе стихает, и голос Поющей заливает луга, как вешняя вода...

Разбудил нас не свекор,
Не свекровь, не невестка,
Не неволюшка злая —
Разбудило нас утро.

— А что как архиерей из Екатеринослава письма получает? — говорит Синегуб на ухо Ларисе.— Не нравится мне эта поездка. И зачем было ехать?..

— Архиерей — крестный мне, без его благословения не повенчают,— шепчет Лариса,— а как ты Губина, Сережа, какой ты сильный....

— Ах, уволь, за дворянство схватился. Позор!

— Шептаться-то, чай отец с матерью не чужие,— ревнует матушка.

— И сказано: прислонится жена к мужу своему и пойдет за ним! — говорит отец Василий.— Что это? Ровно кто скачет?

— И правда, скачет,— говорит матушка,— никак судья.

— Он. Его лошади,— говорит отец Василий.

Коляска все ближе. Впереди кучер, сзади двое. Колокольчик заливается, звуки тревоги точно разлиты в воздухе.

— Вроде и не собирался Иван Федорович-то? — говорит матушка.

— Я плохое чувствую,— шепчет Лариса.

Синегуб еще крепче сжимает ее руку, говорит громко:

— Ты устала!

А сам оглядывается в тревоге.

А уже и околица, и они въезжают в открытые ворота крайнего двора. Причетник осаживает лошадей. На крыльце показывается мужик. А в ворота вкатывается экипаж судьи.

— А я смотрю, то ли Иван Федорович? — говорит отец Василий.

— Здравствуйте, здравствуйте, Лариса Васильевна, общее здоровье! И мы в Вятку. Дела, Лариса Васильевна, удивительные случаются на свете,— говорит судья и идет в дом.

— Что случилось? — звонким своим голосом останавливает его Лариса.

Судья вздрагивает и застывает на крыльце. Он долго смотрит на Ларису, не в силах отвести глаз.

— Ничего, Лариса Васильевна, ничего.

Синегуб смотрел в окно. Распряженные судейские лошади лениво жевали.

Он вернулся к столу, за которым сидели отец Василий, матушка, причетник, Лариса и судья. Урядник устроился за отдельным столом. Ему уже подали.

Перед судьей кожаный бювар.

—Сушь, однако, стоит, и конца не видать,— сказал судья.

— Накрапывало, послал господь,— сказал отец Василий.

— Нешто это дождь,— сказала матушка,— вот летось дождь был...

Отец Василий посмотрел на нее, и матушка осеклась.

Наступило молчание.

Судья раскрыл свой бювар. Лариса и Синегуб переглянулись. Сергей покачал головой, показывая ей, что все в порядке.

Слуга расставил тарелки, подал приборы и принес большую дымящуюся суповую миску.

Отец Василий посмотрел на матушку. Она стала наливать.

«Если что, я в окно, лошадь из упряжки и верхом. Подколесин поневоле, мерзкое состояние. Что у него там?»

Но судья, переложив в бюваре несколько листков, закрыл его.

Отец Василий вздохнул, поднял глаза и запел:

— Услышь, боже, молитву мою и не скрывайся от моления моего, внемли мне и услышь меня, я стенаю в горести моей и смущаюсь...

Дальше слов было не разобрать — губы отца Василия двигались все быстрее. Наконец он опустил глаза, перекрестился, и все принялись за еду.

— Как ваш родитель, Сергей Силыч, здоров ли? — вдруг спросил судья.

— Здоров, Иван Федорович, благодарствую.

— Дай бог, дай бог... А здоров ли брат ваш Федор Силыч, если не ошибаюсь?

— И брат здоров, но мне не совсем понятен ваш интерес к моим родственникам, и я бы просил вас...

— Интерес... Мы люди мирные, Сергей Силыч, у нас в Устье все на виду. Я еще только от сна встал, а уж на другом конце в слободе знают — судья проснулся. Мы от столиц далеки, и круговорот нашей жизни весь перед глазами. Рождаемся, женимся, деток рожаем, хозяйство ведем, как отцы наши и деды вели, в церковь святую ходим, государя почитаем, великую Россию нашу. А книги читаем, читаем, Сергей Силыч, наукам и искусству не чужды. Вот и господина Чернышевского сочинения нам ведомы. Только открытость наша и неподвижность — предметы не пустые, не плод лишнего ума, как иные полагают. На поверку-то счастье человеческое в мире божьем на этой неподвижности и держится. Возьмите устройство часов — оси, что вращаются, из меди, а отверстия, куда оси вставлены, из камней драгоценных... Да, сударь мой... А отчего интересуюсь...

Судья посмотрел на Ларису. Она ела, не поднимая головы.

— ...Родственника вашего отыскал, вот отчего. И что удивительно, фамилия, имя и отчество и даже место рождения — все ваше, только факт страшный.

— Извольте объясниться, сударь, загадки разгадывать мне недосуг! — сказал Синегуб.

— Иван Федорович, точно мы чужие? — спросила Лариса.

— Чудеса бывают, Лариса Васильевна... Вы знаете... Я... Вот, извольте полюбоваться.. Получил из палаты...

— Да что ж там такое? — взволновался отец Василий.

— А то, что среди административно-ссыльных числится Синегуб Сергей Силыч, дворянин, Екатеринославская губерния!

— О господи, час от часу не легче, это что же такое-то... — громко начала матушка.

— Не встревай,— сказал отец Василий,— однако новость, кто он вам?

— А никто! — сказал Синегуб.

— То есть как никто? Это как понимать, сударь? — спросил судья.

— А так — никто. Я сам.

— Вы! — воскликнул отец Василий.

— Да. И меня уже не раз спрашивали. Несуразица вышла. У нас в Технологическом студент Кречетов был. В пьяном образе дерзкие речи говорил, его схватила полиция, а он возьми моей фамилией и назовись. Его и отпустили, только сперва в Псков выслали, под надзор. А в бумагах осталось...

— С бумагой свяжись! — сказал отец Василий. — Однако надо прошение подать.

— Пойдем, Лариса, жарко тут,— сказал Синегуб.

Лариса встала и, надменно посмотрев на судью, взяла жениха под руку. Они вышли на крыльцо.

— Сколько еще? Не могу! — сказала она. Он обнял ее за плечи.

И вновь катится коляска по пыльной дороге. Отец Василий и матушка молчат. Синегуб держит Ларису за руку и незаметно слегка пожимает ее. Лариса отвечает на его пожатие, но лицо ее неспокойно. Оба сдерживают дыхание, игра рук владеет ими. Лариса умоляюще смотрит на Синегуба, и он отводит руку.

— Благословит архиерей, Лара, и наступит наша новая жизнь,— говорит Синегуб.

А она берет его руку, пожимает ее и тут же отдергивает свою.

Все вдруг поворачивают головы — колокольцы сзади!

Звуки тревоги возникли в неподвижном мареве, гитарные всполохи будоражат душу... Погоня, погоня, сейчас догонят, убьют...

Архиерей, пухлый, маленький, с носиком пуговкой, встретил приезжих в саду перед домом. Глазки архиерея веселились.

— А и рад я гостям долгожданным, а и рад. Лариса-то, невеста в саду цветущая, какова...

— Благословите, владыко! — сказал отец Василий, и приезжие подошли к архиерейской руке, низко склонив головы.

— Отдохните, гости долгожданные, а мы по духовному делу переговорим, — архиерей взял отца Василия за локоть и повел его в дом.

— Ах, молодость... Хороша крестница-то моя,— архиерей причмокнул. Он и отец Василий смотрели на молодых из окна архиерейского кабинета.

— Не могу решиться, владыко, по сердцу он мне, а все червь сомнения гложет... Студент... Увлечет... А она... Вы ведь знаете...

— Посмотрим, посмотрим... Моего травничку!

Архиерей разлил из графинчика в серебряные стопки и причмокнул:

— Хорошо!.. Сказано в писании: и жена, которая имеет мужа неверующего и он согласен жить с нею, не должна оставлять его! Но нигде не сказано выходить за неверующего. Я так понимаю. Репете?

Хозяин угощал в саду приезжих чаем, улыбался и оглядывал Синегуба и Ларису.

— А ведь я знал батюшку вашего... Душ пятьсот у него было до свободы-то, до разврата нынешнего...

— Пятьсот семьдесят три,— сказал Синегуб.

— Славный помещик, вас не помню, а брата старшего помню... В каком уезде, запамятовал?

— В Волочанском уезде,— сказал Синегуб.

— Крестницу мою в жены взять вознамерились... Похвально... Розан-то наш созрел, бутон вот-вот лопнет, а?

Архиерей встал, подошел к Ларисе и поцеловал ее в голову. Лариса вздрогнула.

— Ох... Кровь-то играет...

— Да уж так играет, владыко... — начала было матушка.

Отец Василий посмотрел на нее, и она смолкла.

— А не родственник ли вы... — сказал архиерей.

— Не родственник! — вскричал Синегуб.

Архиерей рассмеялся.

— Не терпится молодому человеку услышать «Исайя, ликуй!» И тебе не терпится, вижу...

— Вы знаете, крестный, я хочу... Ничего тут такого... Мы... любим друг друга... Давно и... — говорила Лариса.

— ...и пока мы не соединены священными узами, любовь не кажется нам возвышенной, — поспешил добавить Синегуб.

— Похвально... И подумать только, отец Василий, у меня в голове не укладывается, в то самое время, когда вы пойдете вокруг аналоя, люди где-то разводятся, разъезжаются, и число разводов в России растет...

— Нарошные браки! По господину Чернышевскому! — сказал отец Василий.

— И в настоящих колебание заметно... А почему? Вопросы нынче задают. Раньше и вопросов не было, и разводов... Гликерия, — крикнул он куда-то, — Гликерия, как там? — и продолжал: — Где ж это видно, чтоб печатные сочинения имели заглавием вопрос? Что делать? Кто виноват? Скоро напишут: куда бежать? Женитесь, женитесь, дети мои, ах, розанчик мой, чудо-крестница...

Архиерей встал и поцеловал Ларису на этот раз в лоб.

— Благословение родителя получите, и свадьба! — сказал он Синегубу.

Старинная депеша на бланке с двуглавым орлом.

«Из Вятки. Санкт-Петербург. 11-я Измайловская рота, дом 2. Его высокоблагородию отставному майору Силе Синегубу. Шлите ваше благословение на брак. За этим вся остановка. Ваш сын Сергей Синегуб». Сверху черными

чернилами выведено: «Копия». Слово «копия» подчеркнуто.

Судья рассматривает телеграмму.

— Такой богатый помещик, а проживает в столичном захолустье. Отчего, как думаете?

— Поиздержались! — делает свое предположение секретарь.

— Телеграмма когда послана? — спрашивает судья.

— Почитай, неделю, Иван Федорович.

— Ты вот что... Пиши! Санкт-Петербург. Литейная, господину Карташову Петру Васильевичу в собственном доме... Приятель мой старинный в департаменте. Пиши: не откажи в одолжении, любезный Петр Васильевич, наведи справки и отпиши, проживает ли в доме номер два по Одиннадцатой роте Измайловского полка отставной майор Сила Синегуб?

Они вошли в ее комнату. По привычке она тщательно затворила дверь.

— Я еле сдержался, Лара! Чернышевский, светлейшая голова России, мученик... Он, видишь ли, почитывает. Ты только вообрази, какую программу развернул... перед тобой, этот твой судья!

— Отчего же мой? — она улыбнулась.

— Начало начал — неподвижность! Круговорот природы, обращенный на человека: деток рожаем, в церковь ходим, потом помираем. Азия! Китайщина! А народ в косности, в пьянстве! Только ничего не меняйте, деды, прадеды, прапрадеды... Я чуть не задохнулся!..

— Сережа... Как? — Она осторожно коснулась его перевязанной руки.

— А, пустяки, Лара, милая, скорей бы к нам, в коммуну, там воздух чистый, там легко дышать.

— Но ведь и там правила, ты говорил... Правила, которым надо следовать.

— Правила, которые мы добровольно на себя приняли. Не от дедов!..

Они помолчали. Синегуб, присев к столу и стал рассматривать коллекцию бабочек, собранную Ларисой.

— Это редкий экземпляр, — сказала Лариса, — по описаниям, в наших краях не водится, а я нашла...

Они склонились к коробке, и головы их соприкоснулись. Они долго не изменяли положения. Первой встрепенулась Лариса.

— Сережа! Я не могу!

— Что с тобой, Лара?

— Сережа, я не могу. Сколько так мучиться? Эти ужасные шуточки, пошлость, обман. Я не живу, все жду, жду, жду... Хотите, я вам, тебе скажу правду? Слышать себя не могу, открываю рот, а из него фальшивые слова, им в глаза не могу смотреть, кажется — все видят, знают! Понимаю, надо играть роль... Не могу!..

Лариса бросилась на сундук и зарыдала.

Синегуб подбежал, обнял за вздрагивающие плечи:

— Лара, дорогая, хорошая, опомнитесь, что же делать, мы платим за свободу частью души...

— Моя разрывается, во мне ужасное происходит!

Он гладил ее волосы, целовал руки. Она постепенно успокоилась, вытерла слезы.

Он встал возле сундука на колени и, приблизив свое лицо к ее лицу, смотрел в ее глаза. В них все еще стояли слезы. И здесь с ним произошло невероятное. Он еще приблизил лицо, и в этот момент услышал музыку, целый оркестр. И он поцеловал ее в середину губ. Она поднялась неслышно с сундука и обвила его шею руками. Солнце светило ярко, комната сделалась совсем белой.

Он обнял ее еще крепче и снова крепко и долго поцеловал ее. Он целовал ее глаза, шею, руки. Не помнил, как она оказалась у него на руках, не помнил, когда он поднял ее. Ей было покойно на его руках, и лицо ее сделалось безмятежным. Он сделал шаг и вновь посмотрел в ее испуганно сияющие глаза...

«Что это? Что я делаю? Она в моей власти! У нее нет выбора! Какой позор!»

И он медленно опустил ее на пол. Она вопросительно и чуть сонно взглянула на него. Губы ее были приоткрыты. Она тяжело дыша-

ла, грудь ее опускалась и поднималась под легкой тканью.

Оркестр смолк, и свет в комнате сделался обычным.

А он по-прежнему стоял перед нею на коленях возле сундука и смотрел в ее заплаканные глаза. На лбу его выступили капельки пота.

«Неужели Аня права? Это низменное в нас, и я не умею управлять собой!»

Но Лариса уже оправилась. Она встала с сундука и поправила платье.

— Сядьте вон там! Сядь вон там! — приказала она.

Синегуб вновь присел к столу.

— Что делать? — спросила Лариса.

— Архиерей прав — один вопросы,— попробовал он пошутить, — ждать. Ждать благословения моего отца.

— Опять ждать! — вскричала Лариса.

— Тсс, — Синегуб поднес палец к губам.

За дверью было тихо, но он несколько раз поцеловал запястья своих рук — сперва правой, потом левой. На левой темнел шрам от удара бичом.

— Как хорошо вы играете свою роль!

— Ты!

— Твое терпение поразительно. Видно, я плохая ученица, даже на ты не могу перейти.

— Нужно терпеть, Лара, терпеть и ждать, они там в Петербурге что-нибудь придумают.

— Сколько?

— Сколько нужно!

— Я всего боюсь, а ты поразительно спокоен. Судья что-то знает, каждый день он может разрушить все, а ты спокоен! Я лгать не могу, ты это понимаешь? Ни себе, ни другим!

— И я... думал, не могу, а вот могу. Долг, Лара, наше задание, мы должны...

— Ты выполняешь задание?!

— Лара!

— Оставь меня одну, прошу!

Синегуб посмотрел на нее, сделал было движение, но передумал и быстро вышел.

«Что такое женщина? Как устроен ее разум? Нет, этого понять нельзя, нельзя!..»

В гостиной он нашел отца Василия, матушку и кухарку.

— Милые бранятся... — сказала матушка.

— У них, у женщин, Сергей Силыч, железа особая есть, нам не понять. Как они что-нибудь этакое выделывают, так и знай — железа! — сказал отец Василий.— Посиди с нами. Избалуешь невесту, женой станет — на шею сядет. А уж как сядет — не слезет...

Синегуб сел в кресло, взял гитару и стал тихо наигрывать.

— Хорошо играешь, с чувством, — сказал отец Василий, — я, когда без чувства, не люблю, хоть как играй!

Синегуб выделывал знакомый мотив, потом запел:

Река шумит, река ревет,
Мой челн о брег кремнистый бьет.
Сердит и страшен говор волн...
Прости, мой друг, лети, мой челн!..

Отец Василий стал ему подпевать:

Река шумит, река ревет,
Меня манит, меня зовет...

И славно у них получалось. Отец Василий подсел к Синегубу и положил ему руку на плечо.

Прости, увидимся ль опять?..
К разлуке нам не привыкать!

И тут из-за двери послышался звонкий голос Ларисы:

Прости, мой друг!.. И челн летит,
Подруга с берега глядит...

Заканчивали они уже втроем, и матушка с умилением смотрела на них.

«Что такое жизнь? Вечное стремление? А может быть, тихое исполнение долга, назначенного природой! Я гоню от себя эти мысли. Но есть минуты, когда мне никуда не хочется...»

— Надо взять себя в руки, Лара, — говорит Синегуб.

— Вот так, — говорит Лариса и берет себя под локти, — ты так учил?

— Сядь Такой способ: вдох-выдох, вдох-выдох — и успокаиваешься.

— Тебе не кажется странным, тебе совсем не кажется странным? Мы будем стоять под венцом, нам будут говорить слова о святости брака... Нет, я не верю в бога... И отец... Я заметила, он думает о другом, когда служит. Не могу объяснить... Не верю, но душа наша хочет, чтоб было так, правда? Когда эти слова говорят.

— Я не слышал их... еще...

— Будет петь хор, у отца в церкви хороший хор, на мне белое платье, и все желают нам счастья...

— Уйти в новую жизнь, это и означает подавить в себе желание быть, как все. Я плакал в детстве оттого, что у меня не было таких сапожек, как у брата...

— У всех будут такие светлые лица, а мы обманем... На тебе будет фрак. У тебя есть фрак?

— Фрак?. — задумчиво сказал Синегуб...

В большой комнате коммуны говор и дым.

— Возьмешь переводы, отнесешь в редакцию, деньги в среду... — кричит Петр.

— Кому нужны уроки? Латынь и математика, — говорит Синегуб, — я уезжаю, могу передать.

— Математику беру, латынь отдаю, — говорит студент, муж Анн Кувшинской.

— Латынь возьму, — говорит робкая девушка.

— Кто идет на могилу Добролюбова? — это говорит Чахоточный. Он кашляет еще сильнее.

— Почему кто? Все, — говорит Высокая, пуская свои кольца дыма к потолку.

— Не все, — говорит Аня, она во главе стола, — часть на прилегающих улицах — следит за полицией. Ты начинаешь речь, — обращается она к Чахоточному, — в два часа. Один. И тогда сходиться...

Девушка с гитарой не принимает участия в общих делах. Она задумчиво смотрит в окно и видит небо и облака, и еще маленького голого ребенка на подоконнике в окне дома напротив. Ребенка поддерживают женские руки. Он машет платком и заливается смехом.

Внезапно распахнулась дверь, и перед собравшимися предстал Лохматый с вечной трубкой в зубах.

— Одежу тебе принесли, Сергей, — сказал он, вынув изо рта трубку,— экипировку. Ton pantalon, comme disent les Francais[6], порты!

Двое молодых людей втаскивают в комнату большую бельевую корзину.

— Все, что достали, Сергей, не взыщи — с плеча буржуа, но фрак, я тебе скажу... — и один из вошедших целует себе кончики пальцев.

— Лишнее это, право... — говорит Синегуб.

— А венчание? — говорит Аня.

— Не сокрушайся, — вступает в разговор Петр, — возвратишься и .. порты, лапти и айда в деревню!

— Почему лапти? Я учителем, — говорит Синегуб.

— А як же, когда иной обувки нема. Pas de Sandales, comme disent les Francais[7], — говорит Лохматый и поднимает ногу в рваном башмаке.

Все смеются.

— Поди переоденься, — говорит Аня Синегубу, — вдруг не подойдет.

Синегуб выходит.

— Ха-ха-ха, — заливается Петр, державший в руках брошюру, — уморил, нет, вы только послушайте, что он пишет!

Он сидит в кресле, а рядом на чемодане все тот же старый большой револьвер.

— «Нам представляется преждевременным переходить к прямой пропаганде революционных действий среди крестьян и фабричных работников — надо прежде дать им необходимый уровень образования, то есть начальные сведения из истории, географии, математики и прочих наук...» Ха-ха-ха.., — продолжает смеяться Петр.

— Не так глупо,— сказал студент, принесший корзину.

---

[6] Панталоны, как говорится по-французски

[7] Нет сандалий, как говорится по-французски

— Что! — закричал Петр, — Бакунин прав, русский крестьянин — это коллективный Стенька Разин. Войти в любую деревню, свистнуть в два пальца — все поднимутся! Только умеючи свистнуть, не как в маскараде для столичных барышень!

— Vive les' bandits, les gangsters![8]. Хлопцы! Рятуй! — Лохматый вонзил два пальца в рот, и невероятной силы свист продырявил комнату. Девушки заткнули уши.

— Дурак! — сказала Аня.

— Сейчас дворник явится!

— Что же вы ушки-то заткнули? — саркастически спросил Чахоточный. — Ай не нравится?

— Еще не тому научимся!

— Если для освобождения народа, — сказал Петр, — нужно царскую грамотку подбросить, я подброшу, если надо кровью умыться, я умоюсь!

— Да, да, да, тысячу раз да, — страшно закричал Чахоточный и схватился рукой за грудь в приступе кашля.

И тогда Поющая покинула свое место у окна и подошла к ним.

Оглядев всех, она ударила по струнам. Сделалась внезапная тишина. Она запела.

Быстры, как волны,
Все дни нашей жизни,
Что час, то короче
К могиле наш путь.

Все подхватили:

Налей, налей, товарищ,
Заздравную чару,
Кто знает, что с нами
Случится впереди...

Песня нарастала. Они топили в ней смущение, вдруг охватившее их. Поющая и песней, и взглядом изливала на них предчувствие и сладкую грусть.

Умрешь — похоронят,
Как не жил на свете,
Сгинешь — не восстанешь
К веселью друзей...

И все, сколько их тут было, и еще подошедшие из других комнат пели, позабыв обо всем.

Лица их были прекрасны общим одушевлением и отрешенностью.

И все вдруг смолкли и повернулись к двери. Там стоял Снегуб в крахмальном пластроне и фраке, обутый в черные зеркальные ботинки. В руке он держал цилиндр и белые перчатки. Все посмотрели на него и восхитились.

— Comme disent les Francais: un vrai seigneur[9] — настоящий барин! — в восторге закричал Лохматый.

Поющая положила гитару и встала рядом с Снегубом. Одна из девушек надела на нее фату.

Настроение их переменилось с той внезапностью, как это случается лишь в юности, все спешили забыть вспышку неприязни. Двое юношей и две девушки, образуя квартет, выступили вперед и по знаку запели:

Будь верен мне, приятель мой короткий,
Мой старый фрак, — другого не сошью.
Уж десять лет то веничком, то щеткой
Я каждый день счищаю пыль твою...

— А вот тебе и колечки, — выступил Чахоточный, — эти постыдные языческие знаки, символы унижения свободных людей. Возьми и солги для спасения томящейся в рабстве души! О, я верю, что если не мы, то внуки наши доживут до того дня, когда свободная молодежь с презрением отвергнет эти плевки из золота, с которых начинаются цепи буржуазного брака. Их станут обходить, как... ну, как сейчас мы обходим нечистоты...

— А я с моим никогда не расстанусь, это бабушкино, — шепнула робкая девушка своей соседке, — что тут плохого?

— Понимаешь, есть принцип...

Снегуб осторожно поставил цилиндр на стол, элегантным жестом бросил в него перчатки и, взяв у Чахоточного сверкнувшее на свету кольцо, надел его на палец.

— Вот! — сказал он и поднял палец, как знак победы.

Поющая улыбалась ему.

---

[8] Да здравствуют бандиты, разбойники!

[9] Как говорится по-французски, настоящий барин!

А в доме отца Василия предсвадебная суета. В большой комнате матушка с монастырской швеей заканчивают подвенечное платье.

— Тут возьми... Оборки, — говорит матушка.

Отец Михаил, здоровенный дьякон и причетник выпивают и закусывают у буфета. Отец Михаил поставил рюмку, рассказывает анекдот:

— Один господин этак выпил и говорит: «Мне мой врач одну рюмку пить разрешает» — «Помилуйте, вы уже третью пьете!» — «А я у трех докторов лечусь!»

Все трое хохочут. Вдруг дьякон возгласил октавой:

— Исайе, ликуй!

И сразу осекся. В комнату вошла Лариса. Не взглянув ни на кого, прошла мимо матушки.

— Ответа все нет, — вздохнула матушка.

Синегуб шел по улице. Жар всеобщего любопытства обдавал его, как полдневный воздух в пустыне.

— Свадьба когда ж?

— Судья, сказывали вчера, пил, однако, сильно...

— Что-то нам из Питера жениха не шлют, ай у царя повывелись, похлопотали бы! — громко выкрикнула молодуха.

А вторая пропела:

Чуки-чуки, чук-чуки,
Подрался барчуки.
За какую беду?
За девицу молоду!

Синегуб на этот раз остался серьезен. Смешки за его спиной увяли.

Он завернул за угол и вдруг увидел, что старый его приятель — мужичонка «из Одесс» — манит его пальцем за плетень. Он подошел. Но мужичонка вдруг пропал. Синегуб догадался и обогнул высокую выложенную на зиму колоду дров. Мужичонка был там.

— Вы что?

— А то, что я тебя, барин, с утра-от поджидаю, а ты пейдешь, а мне должок отдать-от. Как без того, нехорошо, вот тебе крест, ей-богу то есть.

— Я не барин, я студент.

— А я не вижу, ай ты вятских за дурней считаешь, а? Вятский — мужик хватский! Ай не слыхал? То-то... Сушено-мочено, языком точено... Не барин! Стал бы я с тобой тут... Ты меня, барин, давеча в вагоне выручил, я тебя нонче выручу. Судья бумагу печатную на тебя отправил. Царю. Нюхаешь?.. С орловым знаком-от, вот тебе крест, ей-богу то есть. Хоронись! Я тебя не видел, ты меня не знаешь, так-от, барин...

И мужичонка исчез.

Послышались звуки тревоги. Погоня! Погоня!

Мелкий нудный дождичек. Сад наводит тоску. Лариса и Синегуб в беседке. Синегуб тихо наигрывает на гитаре и поет:

Мучит, терзает головушку бедную
Грохот машинных колес;
Свет застилается в оченьках крупными
Каплями пота и слез...
Кашель проклятый измучил всю грудь мою,
Тоже болят и бока,
Спинушка, ноженьки ноют, сердечные,
Стой целый день у станка.

— Мои ткачи говорят — так нашу жизнь никто не понял! А мне их слова — лучшая награда, скучаю я по ним...

— Сережа, почему нет ответа?

Синегуб отложил гитару.

— Запиши, где у тебя мудрые мысли: все приходит вовремя для того, кто умеет ждать! Персидская пословица.

— Почему нет ответа, Сережа?! — вдруг вскрикнула она.

Лариса встала и пошла из беседки.

— Лара, — крикнул Синегуб и пошел за ней.

Но она шла быстро, точно желая убежать от него, и прутиком стегала гроздья намокших кустов.

Лариса в своей комнате одна. Пишет в тетрадь:

«...ответа нет, нервы мои напряжены, стала злой, а сдержать себя не могу. Он благородный человек, спасает меня, а я... Уездная барышня, только бы не заметил! Бога молю! (И бога приплела — позор!) У меня слабая воля, они не примут меня! Кому я нужна такая...»

Стук в дверь. Лариса быстро закрывает тетрадь. Входит Синегуб в подряснике.

— Взгляни, настоящий поп! Правда? Отец Василий дал, я весь вымок!

— Сережа, почему нет ответа? Давай убежим ночью куда глаза глядят. Ты с лошадьми умеешь, запряжем — и нет нас. Сегодня, как все лягут. Сережа, я не могу, я не могу! Нет, нет... Не обращай на меня внимания; не подходи!

— Лара, нельзя так!

Синегуб выскакивает из комнаты.

«Кажется, я не Гамлета, а Подколесина сейчас сыграю. Выпрыгну в окошко, и нет меня... Что такое женщина!..»

— Ох, боюсь, опять повздорили! — шепчет матушка кухарке.

Они видят, как Синегуб выбежал в сад, под дождь.

Дождь хлещет по лицу его, но он не уходит, тяжело дышит, но не уходит.

На дорожке показывается Петечка. Накрыл себя клеенкой от дождя.

— Батюшка требует вас к себе, злой ужасть!

Лариса встретила в дверях:

— Сережа, что?

— Если я, если меня... Ты адрес знаешь, доберись до Вятки! Только до Вятки, — прошептал он, проходя мимо.

Отец Василий сидел тяжелый. Видно было, что выпил много — темный штоф перед ним открыт. На столе не было веселого порядка — из каждого блюда поковырял и оставил.

— Сергей Силыч, я так полагаю... Что выше чести? Ни-че-го...

— Батюшка, что ты! — Матушка, почувствовав приближение вспышки гнева, смотрела испуганно.

— Не встревай! — сказал отец Василий... — Выше слова... Выше честного слова...

— Ох, муха ему за галстук залетела! — ахнула матушка.

— Не встревай, говорю, — еще мрачнее сказал отец Василий.

«Это была минута, каких немного в человеческой жизни. Еще мгновение, и я рассказал бы ему все. Неужели судья опередил?!»

— Кроме чести, — сказал отец Василий.

С шумом отворилась дверь, и кухарка ввела набухшего влагой гиганта-причетника.

— Куда? — рявкнул отец Василий.— На себя посмотри! В чистую горницу лезешь, анафемская душа!

— Ирод ты! — закричала кухарка.

Причетник полез куда-то в глубь себя, точно отыскивая одно-единственное сухое местечко, прятавшееся возле живота.

— Де-пе-ша... — Он подал пакет. — ...им, — причетник кивнул на Синегуба.

Отец Василий вынул из пакета листок. На бланке значилось:

«Благословляю тебя на брак с девицей Чемодановой Ларисой Васильевной. Твой отец гвардии отставной майор Сила Синегуб».

Судейский секретарь бежал пустыми улицами. Казалось, все Устье куда-то выехало. Только выйдя на площадь перед церковью, секретарь увидел людей. Толпились те, кому в храме не хватило места. Дети, молодухи, приказчики, крестьяне, коляски, дрожки, полицейские, нищие, монашки, монахи — кого и чего тут только не было.

Секретарь подошел к ступеням церковной лестницы и стал пробираться меж стоящих и сидящих на ней. На него ругались.

— Загодя приходить надо!

— Дитя задавишь, не видишь?

— Сейчас в имение едут, в Екатеринослав!

— Тыщи десятин...

— Пошли, пошли...

Церковь ярко освещена. Слышен голос священника, отца Михаила, читающего молитву. Хор на клиросе дружно вступает в паузах. Певчие старались.— величалась дочь самого отца Василия! Он рука об руку с матушкой стоял поодаль от аналоя и смотрел на дочь — как она красива в белом платье с фатой и цветами в волосах — и на жениха, одетого во фрак. Душа его радовалась.

Секретарь пробирался туда, где стояли почетные гости, ища глазами судью.

— Цто ты, цума тебя порази, толкаисси! — пропела язвительным шепотом хозяйка постоялого двора. Но секретарь уже увидел судью. Тот стоял, не шевелясь и не отрывая глаз от Ларисы. Она была хороша, но бела, как ее платье.

Судья сложил руки на груди и мелко покачал головой.

Синегуб правой рукой держал правую руку Ларисы. В левых — горели белые свечи.

— Боже вечный, расстоящиеся собравый в соединение и союз любве положивый им не разрушай; благословивый Исаака и Ревекку, наследники я твоего обетования показавый: сам благослови и рабы твоя Сергея и Ларису наставляя я на всякое дело благое...

Лариса покачнулась, и Синегуб крепче сжал ее руку и улыбнулся глазами.

«О, если бы мои товарищи видели меня сейчас, что я? Кто я? И куда мы все движемся?»

Глаза судьи встретились с глазами секретаря. Секретарь заметно кивнул головой и поднял пакет. Он поднял его высоко, так, чтобы судья увидел. Но его увидела и Лариса, нечаянно повернувшая в этот момент голову.

Судья кивнул, и секретарь стал пробираться к нему. Священник продолжал читать молитву, но Лариса теперь не отрываясь смотрела в ту сторону, где стоял судья.

Отец Михаил продолжал свое дело радостно и четко:

— Обручается раб божий Сергей рабе божьей Ларисе, обручается раба божья Лариса рабу божью Сергею...

Лариса ничего не понимала и видела только судью. Сергей надел ей на палец кольцо, и она взглянула на него в отчаянии.

— Ну же, ну,— сказал он ей взглядом.

Судья взял конверт у секретаря и хотел раскрыть его. И тут он встретил взгляд Ларисы. Никогда ее глаза не были столь выразительны и прекрасны. Судья чувствовал невозможность оторвать от них взгляд. Она молила его, а не бога.

Судья прочитал мольбу и не смог сделать того, что хотел и должен был сделать. Он поднял пакет так, чтобы она видела, и медленно порвал его. И в ту же секунду дьякон возгласил: «Исайе, ликуй» и хор подхватил его призыв.

Свадебное застолье становилось хмельным и тяжким.

Лариса и Сергей сидели рядом с отцом Василием.

Отец Михаил объяснял судейскому секретарю.

— Перво-наперво по нашему обычаю невестушка должна грустной быть.

— Отчего же?

— А оттого, чтобы не подумали, что ей в радость от родительского-то дома уйти!

— А у нас не так,— сказал секретарь.

Мировой судья пил и мелко-мелко качал головой.

Хор пел свадебную, величал невесту:

Сборы, вы сборы Ларискины...
Собирала Ларисынька всех подруг,
Садила подруженек ряд по ряды,
Сама-то садилась повыше всех:
Как-то мне назвать свекра-батюшку?
Свекром-то назвать — то осердится,
Батюшкой назвать, так не хочется.
Убавлю я себе спеси-гордости,
Прибавлю я себе ума-разума,
Назову свекра батюшкой...

— В цулане выть должна. В цулане девка не вост — знацит, беспутная! — говорит хозяйка постоялого двора.

— Дура! Лариса Васильевна, чай, в учении была.

— Молци, обрубок, уценье-уценье, от тебя мне муценье!

— ... А оттого гневался,— говорил отец Василий Синегубу, выпивая очередную рюмку и закусывая пирогом,— что бежать додумалась, а убежать не сумела. Вот если б удрала да устроилась по благородному, тогда бог тебе судья, значит, шапкой тебя не собьешь... У нас обычай такой в деревнях — парень швыряет в девку шапкой. Со всей силы. На ногах устоит — можно жениться... Я хочу сказать, рабство другой окраски — все рабство, там, среди девок стриженых... Я-то знаю, они не токмо в доме, на улице табачищем дымят! Одна

юбка у них на пятерых, того гляди, в штанах начнут ходить — равноправие! Где ж тут свобода? Разврат свободою не станет!

Отец Василий все подливал себе и все больше распалялся.

Лариса с трудом сдерживалась. Синегуб гладил ее руку, успокаивал.

— Не могу совсем согласиться с вами, батюшка...— начал Синегуб.

— Вот хорошо-то сказал, батюшкой и величай отца-то нашего,— сказала матушка, сидевшая возле Ларисы.

— Времена меняются, просвещение теснит старину,— продолжал Синегуб.

— Просвещение? Да... Просвещение... Я все понимаю. Лариса Васильевна... Все,— сказал судья. Он был совсем пьян.

— Я враг прогресса? Я не отдал дочь свою в ученье? Однако еще мой отец говаривал: на сосне ананас не вырастет... Это уж я в точности знаю. Аминь! Пора! — Отец Василий встал:

В тереме высоком красна девица сидит,
Как-то с матушкой расстанутся?
Первые расстани средь горницы,
Другие расстани на новом крыльце,
Третьи расстани за воротами...
Тут-то я с матушкой расстануся.

Гости ввели молодых в спальню. Синегуб держал Ларису под локоть. Она смотрела задумчиво и, как и за столом, молчала.

— Переждала, голубка, теперь ни жива ни мертва, пошли ей господь радости,— сказала матушка.

Вдруг Синегуб жарко поцеловал матушке руку.

Матушка посмотрела на него с испугом и радостью.

Двери отворены. Спальня убрана для первой брачной ночи цветами и зеленью. Огромная кровать раскрыта. Пенное кружевное белье, перины и взбитые подушки дышат.

Двери спальни закрылись за ними, отец Василий перекрестил их.

Лариса бросилась к нему и звонко поцеловала его в щеку.

— Сережа! Ура! Я свободна! Я свободна! Ура!

Она громко шептала и смотрела на него восторженно.

— Все получилось! Это все ты! Бедный, сколько же ты вытерпел!

Она кладет ему руки на плечи и всматривается в его лицо.

— Бедный!

— Я поздравляю тебя! — Синегуб не снимает ее рук со своих плеч. Он целует ее в лоб, потом долго смотрит ей в глаза.

Тревога, тревога, гитарные всполохи, гортанный голос. Она смотрит ему в глаза, они приближаются губами, но нет... Он вздыхает, снимает ее руки.

— Нет,— говорит он,— Это еще не свобода... когда мы будем в поезде...

Они сидят на большом сундуке. Он на одном его краю, она на другом. Оба молчат.

— Как он ужасно говорил,— сказала Лариса.

— Кто?

— Отец.

— У него своя правда. У нас своя. Они хотят, чтоб ничего не изменилось...

— А чего мы хотим? — уже чуть раздраженно спрашивает Лариса.

— Я не понимаю тебя.

— Я себя не понимаю. Все летит куда то, не могу захватить, что думаю, о чем думаю... Завидую вам, вы так спокойны...

— Лариса, что с тобой, почему вдруг это «вам»?

— Извини. Что нам делать? Что мне делать?

— Лара, почему этот тон? Мы друзья.

— Извини.

— Лариса,— Синегуб взял ее руку и поцеловал.— Мы выше этих глупостей. Правда. Мне тоже конфузно. А комедию доиграем.

— Комедию?! Да.

— Ну, веселей... «Смело, братья, с ветром споря, парус свой направил я»,— пропел он шепотом. — ...Завтра уедешь, станешь свободной.

Говоря это, Синегуб осторожно двигал к двери огромный сундук. Он не видел, что из глаз Ларисы закапали слезы и она быстро стерла их платком.

— Ты ложись, я отвернусь.

Он прикрутил керосиновую лампу. Стал лицом к окну. Лариса разделась и легла.

— Ой! Утонула!

— Что ты? Уже?

— Да. Ложись.

Синегуб подошел к кровати.

— Я подушку возьму, можно? Маленькую.

Ее обнаженные руки подали ему подушку. Он снял фрак и лег на сундук в брюках.

— Ну, как тебе? — спросила Лариса.

— По-походному. А тебе?

— Спасибо. Тебе там не холодно? Мне ужас как жарко. Никогда на такой перине не спала!.. Сережа, ты спишь?

— Нет.

— Я все думаю, как будут жениться через сто лет. Что-нибудь другое, совсем другое... Хор будет петь гимн любви свободного человека, совсем свободного, ну совсем свободного, ну, право же! Будет непохоже, да? Непохоже, да? Ну, скажи! Ну, скажи!

— Научатся понимать друг друга без слов. Без слов.

— Они подходят друг к другу, еще только издалека приближаются, а язык сердца... да?

— И мысли...

— Это будет одно... Будут построены дома Я их вижу. Дворцы, Я вхожу с одной стороны, ты с другой, там много комнат, в одной оркестр музыки, в другой друзья, в третьей старцы. Дворец бесконечный. Он должен быть длинный, это жизнь, которую предстоит прожить, а на стенах картины этой будущей жизни. Вот совсем маленькие дети, нет, сперва они одни... Он и она...

— Через сто лет выработают особый порядок. Главное будет просто и целесообразно. Когда Россия... Когда все люди станут свободными... Они выработают обычай, мы сейчас не можем его вообразить, мы сейчас в плену нашего времени, и нам можно только назад оглянуться, а тогда люди научатся смотреть вперед, но Лариса, Лара...

— Сережа, говори, пожалуйста, еще, я прошу — еще! Я хочу быть счастливой, Сережа, я хочу быть счастливой!

— Счастье — это свобода.

— Да, счастье — это свобода, я хочу быть счастливой, я улетаю, у меня в голове такая музыка... Не молчи, поговори со мной!.. Говори со мной!..

Их громкий шепот звучал долго, они перебивали друг друга, и слов уже было не разобрать. Им казалось, они слышат тревогу.

Гитара билась отчаянно, как пойманное животное, падала, как подсеченная лошадь. Погоня, погоня! Гортанные цыганские голоса, вздохи и стоны. Догнали... Убили...

А утром он с теми же предосторожностями двигал сундук на положенное ему место. Лариса одевалась под одеялом. Она выпорхнула из постели в легком платье, виновато улыбнулась Сергею и подошла, чтобы отряхнуть его костюм.

Он осмотрел ее.

— Готовься, сейчас шуточки, намеки, ну, все...

— Я покраснею.

— Это как раз хорошо...

— Открывать?

— Да. Нет! Постой!

Синегуб посмотрел на открытую постель. В перине образовалась вмятина. Синегуб снял фрак.

— Подержи.

Он ловко прыгнул на другую половину постели, как был в брюках, с поднятыми ногами, чтоб не запачкать простыню ботинками. Лариса засмеялась. Он был нелеп. Потом она сделалась серьезна, и на глазах ее показались слезы. Он встал. На перине теперь явственно отпечатывались два тела.

— Ну... Идем, —сказал Синегуб.

Лариса откинула дверной крючок.

И в третий раз летит коляска по тракту. К экипажу сзади привязан сундук. День выдался прелестный — багряным золотом светит солнце, листья уже срываются с деревьев и долго выделывают в воздухе фигуры, прежде чем лечь в дорожную колею.

Ларисе и Сергею холодно, они ежатся, но стараются не смотреть друг на друга.

Голос Поющей завершает свой рассказ:

Восток зазлелся
Стыдливым румянцем,

Земля отдыхала
От буйного пира;
Веселое солнце
Играло с росою;
Поля разрядились
В воскресное платье;
Леса зашумели
Заздравною речью,
Природа в восторге,
Вздохнув, улыбнулась...

Вдруг из чистого неба пошел редкий крупный дождь.

— Скоро снег, — сказала Лариса.

— Ну, поздравляю вас со свободой! — сказал Синегуб и протянул ей руку.

Она посмотрела ему в глаза и молча ответила на рукопожатие.

— Что ж... вы довольны мной?

— Да, да, глубоко благодарна, — сказала она и отвернулась.

Коляска катится по лесной дороге, потом полем, ныряет в овраг, выносится на холм и опять под гору. Переезжает мост, плывет на пароме и снова катится полем.

Они взглядывают друг на друга, говорят что-то односложное и подолгу молчат.

Коляска все катится, унося их в новую жизнь...

И вот уже наемная петербургская карета катит по торцовой мостовой. Промозглый осенний день. Смотрит Лариса из-под темной вуали на прижатые друг к другу «доходные дома» столицы. Точно солдаты в сомкнутом строю.

Вдруг полицейский на углу вздернул ладонь, застыл. Она изумилась, но тотчас карета с тяжелым двуглавым гербом на лакированном боку закрыла от нее улицу.

На мгновение два экипажа сделались неподвижными, пассажиры их пристально взглянули друг на друга. Там, в лакированной карете, саповник в золотом мундире.

Она инстинктивно схватила Сергея за руку, прижалась к нему, зябко поведя плечами.

— Санкт-Петербург! — сказал Синегуб. — Привыкай.

Сергей как был в сюртуке и цилиндре взлетел к потолку под громкое «ура!»

Вся коммуна была здесь, они ликовали.

— Ай да Силыч, ай да молодец!

— Лариса, милая! Нет, вы посмотрите на нее, вы только посмотрите! — кричала Аня, демонстрируя, тискаи, поворачивая девушку и так, и этак. — Вы видели когда-нибудь подобное!

— Гомо сапиенс. Пол женский! Только и всего!

— Предлагаю ввести должность жениха и назначить Сергея! — кричал юноша, вскочив на стул.

Синегуб взлетел к потолку.

«Allons, enfants de la Patrie...»[10] — громко пел «Марсельезу» Лохматый и кричал: — Ты теперь не лайдак какой-нибудь, а человек семейный, только фрачишко придется вернуть La propriete est un vol, comme disent Prudon[11], ничего не поделаешь!

— Осторожно, не раздавите! — молодой человек осторожно поднял с пола цилиндр, упавший с головы Синегуба, — вернуть же надо, черти!

В сборе была вся коммуна. Они радовались, как дети. В углу женщины тискали Ларису.

— Какая же ты красавица, Лара! — говорила робкая девушка.

— Представляете, его соперник — мировой судья! И как ты устояла, Лара!

— Как я вам всем благодарна! Я думала, что этого уже никогда не будет! Аня, милая моя Аня, сестра моя, ты лучший друг, я никогда, никогда этого не забуду!

Аня прижала ее к себе.

Мужчины качали Синегуба.

— Да, ты знаешь, есть еще невеста, надо выручить! — говорил, улыбаясь, скромный студент.

При этих словах Лариса взглянула на Синегуба, но он не смотрел на нее, подлетая к потолку.

И она отвернулась, чтобы не смотреть на него.

— Ты будешь жить с нами, — говорила Ларисе Робкая. — У нас коммуна, шесть девушек на Васильевском. Не возражаешь?

— Мы тебе и дело уже нашли, общественная

[10] «Вперед, сыны Отечества!»

[11] Собственность — это воровство, как сказал Прудон.

кухмистерская! Ты ведь согласна? С твоей красотой... — говорила другая.

Лариса радостно озиралась, не зная, что ответить. Она пребывала в том счастливом настроении, когда хочется всех любить и со всеми соглашаться. Но ее смущала странная девушка у окна. Она рассматривала ее немигающими большими глазами.

Потом они сидели за огромным столом. Кипел самовар, стоял штоф, и были налиты рюмки.

Синегуб рядом с Петром, а Лариса на другом конце стола, раздвинутого на этот раз по торжественному случаю на все доски.

— И как вы благословение добыли?! — спрашивал Синегуб, — неужели с отцом?

— Отец — это я! — отвечал Петр. — Гожусь? Телеграф мистифицировали...

Лариса украдкой взглядывала на Сергея, а он, увлеченный, казалось, не замечал ее.

— Друзья, — сказал Петр, — поздравим сестру нашу Ларису с началом новой жизни...

— Венчается раба божия Лариса свободе и просвещению — у — у... — пропел, перебив, Лохматый.

— Поздравим и Сергея, отменно выполнившего роль ради высшего блага — рождения свободного человека, работника будущей России. А завтра ты отправишься учителем и под видом просвещения будешь готовить крестьян...

— Я буду учить честно, просвещать их без всякого вида, и с Ларисой я... Это не роль... Долг искренности... Наша совесть... — Синегуб смешался, поймав страстный взгляд Ларисы. То ли он неправильно истолковал его как некое предупреждение, то ли постеснялся продолжать.

«Какая это странная вещь — деспотизм дружбы. Делаешься бессильным!» — подумал он.

— Да и вот...

Он машинально свинчивал со своего пальца кольцо.

Лариса видела это.

Все стали говорить разом, и уже ничего нельзя было понять.

— А вы мне расскажете, да? Как это — общественная кухмистерская? — быстро говорила Лариса. — Я ведь ничего не знаю. Вы меня научите, правда? Аня, я ведь учиться люблю, ты знаешь, скорей бы, мы сейчас пойдем к вам на Васильевский, да?.. Сейчас?

Синегуб что-то доказывал Петру, но слов уже было не разобрать.

И тогда сердечный, завораживающий струнный аккорд поплыл над вечерним дымным светом.

Поющая отошла от окна. Подойдя к столу, запела:

Не любить — погубить
Значит жизнь молодую.
В жизни рай — выбирай
Каждый деву младую.
Проведемте ж, друзья,
Эту ночь всеселей!
Пусть студентов семья
Соберется тесней...

— Оставь ты кольцо в покое, — перебивая пенье, закричал Чахоточный, видя, что Синегуб все еще продолжает свои попытки, — пригодится!

Но Поющая посмотрела на него, и он сконфуженно смолк. Она пела, выговаривая им, предостерегая:

...Наша жизнь коротка,
Все уносит с собой.
Наша юность легка,
Пронесется стрелой!
Проведемте ж, друзья,
Эту ночь веселей!
Пусть студентов семья
Соберется тесней...

— Да, — сказала Аня, она кивнула головой, указывая на скромного студента: — Мы с Митей хотим объявить вам, что мы больше не муж и жена!

— Принято, — сказал Петр.

Белая зима за окном. Тихо, как в мертвецкой, занятий нет. Воскресенье. В такие дни он особенно чувствовал свое одиночество.

Отодвинув кипу тетрадей, он встал, прошелся по своей бедной комнатке, вышел в сени. Напился воды из ведра, стряхнул ковш, повесил его на гвоздь.

Коридором прошел в класс. Ряды старенских парт. Глобус на шкафу, доска. На ней выведено мелом:

«У мужика Мухся 1 лошадь, а у помещика — 70».

Он хотел было стереть и уже взял тряпку, но передумал и пошел к голландке, возле которой на полу лежало несколько поленьев дров.

Он присел на корточки, стал закладывать поленья в печь. Они входили плохо. Он думал:

«Неужели Петр прав? Неужели правда не может шагу ступить без лжи? Но когда остановиться и где? И кто укажет предел? И как не потерять этого нравственного чувства контроля над собой?.. Надо записать...»

Он встал и быстро пошел обратно.

Войдя в комнату, направился к столу, но задержался взглядом на маленькой деревянной рамке, что стояла на тумбочке возле его застеленной солдатским одеялом кровати.

Он нагнулся, всматриваясь.

В рамке была уже знакомая нам белая фотография.

«От злых, сказывали, карточка чернеет, — вспомнилось ему. — Она ждала совсем иных слов, а я... Где были мои глаза, где был я сам? И целый год, уже целый год! Теперь вот пришлют фиктивную жену... Зачем? А надо было просто крикнуть: «Я не прикинулся, я люблю тебя!»

Он не слышал, как отворилась дверь и как вошла она в зимней шубке, повзрослевшая, серьезная, осунувшаяся и прекрасная.

— Ты! — сказал он. И повторил совсем тихо: — Ты!

У него перехватило дыхание.

Стол был непривычно гол. Квартира выглядела так, как будто она брошена. Ни книг, ни рукописей, ни посуды. Но впечатление покинутости возникало раньше оттого, что все они были в пальто.

Петр, Лохматый, Чахоточный и Аня. Больше в комнате никого не было. На столе лежал револьвер.

— Литературу повезешь ты,— говорил Петр, обращаясь к Ане.

— Хорошо, но деньги? — сказала Аня.

— Князинька даст,— сказал Петр.

— Я в Киев,— сказал Чахоточный и закашлялся.

— Езжай в Севастополь, подлечишься, а в Харьков...

— Я, — сказал Лохматый. — Gratt un Russe [12] и явится хохол!

— Жена для Синегуба? В последнем письме пишет: инспектор ультиматум предъявил. Учитель должен быть семейным.

— Преображенская,— сказала Аня.— Очень хорошо. Очень.

— Нет, я! — выкрикнула Лариса, поспешно входя в комнату. — Ох, боялась, уйдете!

— Ты зачем здесь? — сказал Петр, — разве не знаешь, сюда нельзя, квартира ненадежна.

— Мы оставляем ее,— сказал Чахоточный.

— Поеду я.

— Это ни на что не похоже! — сказал Петр. — Если каждый...

— Я не каждый.

— Наша кухмистерская благодаря тебя стала общественным клубом, ты не можешь...— сказала Аня.

— Я могу!

— Но почему ты? — спросил Петр.

— Потому, что я — жена.

Лариса подняла палец с обручальным кольцом.

— Но если по этому признаку...— начал Петр, но, возглянув на нее, замолчал.

— Вы можете это понять? Я законная жена. Мы обвенчаны!

Она резко повернулась и пошла к двери. Остановилась и сказала тихо:

— Я умру, но поеду.

— Постой! — крикнула Аня. Она подбежала к Ларисе, прижала ее к себе.— Иди! — сказала она.

В глазах ее стояли слезы.

Раннее морозное утро. Ледяной узор на окнах пропускает в комнату мозаику цветных пятен — желтые, синие, красные. Занимается солнечный зимний день.

Комнату выхолодило за ночь, и было видно их дыхание. Они лежали на тесной его посте-

---

[12] Поскреби русского...

ли. Матрац был положен на доски, концы их торчали сквозь железную раму.

Она покоилась на его руке, а он смотрел ей в лицо, не в силах поверить в реальность случившегося, боясь спугнуть неловким движением или словом свое счастье.

— Скажи, разве ты не знал, что я люблю тебя,— говорила Лариса,— люблю с той минуты, как ты вошел к нам в дом. Я не забываю тебя ни на секунду. Всегда разговариваю с тобой, советуюсь, мечтаю о тебе, я обнимаю тебя, как мужа, во сне, видишь, я не стыжусь сказать тебе это. Без тебя меня не будет. Просто не будет. Как же ты мог отпустить меня?

Они обнялись, и поцелуй их был долог и страстен.

В дверь стучали, они слышали, но не понимали, что это.

— И я,— сказал он,— с первой минуты. Как увидел.

— Мы не расстанемся теперь никогда, правда? — сказала она.

— Правда! Вот и началась наша новая жизнь.

— Мы готовы к ней, да?

— Да!

В дверь стучали уже несколько человек. Синегуб встал и подошел к окну.

На ослепительно белом снегу стояло несколько саней, вокруг топтались какие-то люди, среди них — урядник и полицейский в папахе...

Они полулежат в санях, так же обнявшись, теперь уже в зимних шапках и полушубках. В ногах их нехитрые вещи — баул и чемодан, весьма похожий на тот, что пребывал в уже далекой и призрачной петербургской коммуне.

По правую сторону верхом урядник, полицейский вместо кучера на облучке.

Они выехали за околицу, и несколько крестьянских детей замахали им руками от крайней избы, а один паренек даже побежал за ними.

Они ехали чистым полем, сани становились все меньше, все меньше — белые просторы заполняли собой весь видимый мир. Но они ничего не видели и не слышали, потому что смотрели друг на друга. В глазах их стояло счастье. Они слышали голос Поющей, заполнивший небо:

Нас венчали не в церкви,
Не в венцах, не с свечами;
Нам не пели ни гимнов,
Ни обрядов венчальных!
Венчала нас полночь
Средь мрачного бора...

Сани и всадник возле них становятся маленькими черными точками на белом фоне, по которому поднимаются строки:

«Они не расставались никогда. Он был осужден по знаменитому «Процессу 193-х», на котором судили таких же, как и он, молодых людей, мечтавших о лучшей доле для народа. Она добровольно пошла за ним на страшную карийскую каторгу. Они подвергались арестам, гонениям и ссылкам. Но всегда старались принести посильную пользу делу освобождения своей Родины. Он умер в 1907 году. Она пережила его на шестнадцать лет».

Титры: По воспоминаниям Сергея Синегуба.

Киностудия «Мосфильм»

«Крик тишины», 9 ч.
Авторы сценария И. Калашников, А. Дашиев. Режиссер А. Дашиев. Оператор Р. Келли. Художник П. Пластинкин. Композитор Д. Тертатевосян. Текст песен Л. Куксо. Звукооператор В. Беляров.
Роли исполняют: Ю. Соломин, Б. Вампилов, А. Дагбаев, Б. Щербаков, В. Курков, В. Малышев, О. Видов, А. Евдокимова, Ц. Шагжин, М. Елбонов, Л. Германова.

«Портрет жены художника» (по мотивам рассказа Ю. Нагибина «Берендеев лес»), 9 ч.
Автор сценария Н. Рязанцева. Режиссер А. Панкратов. Оператор О. Мартышов. Художник В. Юшин. Композитор Е. Дога. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: В. Теличкина, С. Шакуров, Н. Михалков, М. Семаков, В. Шиловский, О. Голубицкий, Т. Конюхова, Е. Суханова, О. Гобзева, В. Уральский, Е. Белова.

Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Карнавал», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария А. Родионова, при участии Т. Лиозновой. Режиссер Т. Лиознова. Оператор П. Катаев. Художники Б. Дуленков, В. Пастернак. Композитор М. Дунаевский. Текст песен Р. Рождественского. Звукооператор В. Набатников.
Роли исполняют: И. Муравьева, Ю. Яковлев, К. Лучко, А. Румянцева, А. Абдулов, В. Васильева, Е. Жемчужная, Б. Морозов, В. Титова, З. Воркуль, А. Михайлов, Л. Смирнова, В. Андреев, В. Баранов, Т. Микрикова, И. Радов, Е. Астафьева, А. Ильчинин.

«Мы жили по соседству», 8 ч.
Автор сценария и режиссер Н. Лырчиков. Оператор А. Пашкевич. Художник А. Сафронов. Композитор М. Минков. Текст песни И. Шаферана. Звукооператор О. Белов.
Роли исполняют: Ж. Прохоренко, А. Мартынов, Р. Лобко, А. Голышев, Н. Пастухов, В. Васильева, Е. Проклова, Г. Макашкина, А. Адамович, Т. Федорова, В. Ерухимович.

«Центрнаучфильм»

«Крепыш», 9 ч.
Авторы сценария и режиссеры Л. Згуриди, Н. Кладнашвили. Оператор В. Алисов. Художник М. Богданов. Композитор А. Шнитке. Звукооператор А. Кулаков.
Роли исполняют: Г. Жженов, А. Шуранова, А. Мартынов, Л. Кулагин, П. Махотин, А. Масюлис, С. Павлова, В. Давыдов, В. Езепов, И. Дмитриев, А. Юренев, Б. Руднев, Э. Марцевич, Ю. Волков.

Киностудия «Ленфильм»

«Ослиная шкура» (по мотивам сказок Шарля Перро), 9 ч.
Автор сценария М. Вольпин. Режиссер Н. Кошеверова. Оператор Э. Розовский. Художники М. Азизян, В. Костин. Композитор И. Вайнберг. Звукооператор С. Шумячер.
Роли исполняют: В. Этуш, С. Немоляева, В. Новикова, А. Галибин, З. Гердт, Т. Пельтцер, В. Панина, Н. Караченцев, Л. Макарова, С. Паршин, В. Аракелов, А. Домашов, С. Филиппов, М. Барабанова.

«Придут страсти-мордасти», 9 ч.
Автор сценария и режиссер Э. Ясан. Оператор В. Бурыкин. Художник Е. Фомина. Композитор А. Журбин. Текст песен И. Грицковой. Звукооператор Г. Голубева.
Роли исполняют: А. Гранат, Д. Кузьмин, Л. Шевель, Е. Комиссаренко, П. Краско, В. Талызина, И. Кудряшов, С. Иванов.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Казнить не представляется возможным», 9 ч.
Авторы сценария В. Власов, М. Гилелах. Режиссер И. Шмарук. Оператор А. Прокопенко. Художник В. Аграпов. Композитор Г. Дмитриев. Текст песни И. Векшегоновой. Звукооператор В. Лукаш.
Роли исполняют: Л. Данилов, Е. Смирнова, Е. Козелькова, Н. Федорцов, Б. Какабадзе, В. Белохвостик, В. Пащенко, Л. Белозорович, А. Градов, Н. Олейник, С. Свечников, С. Подгорный, А. Золотницкий, Н. Дупак, С. Полежаев, А. Гашинский, Ю. Стренга, С. Харченко, В. Дворжецкий, М. Васильев, В. Воронин, В. Корзун.

Киностудия «Арменфильм»

«Автомобиль на крыше» (по мотивам рассказов В. Арамяна), 8 ч.
Автор сценария и режиссер Д. Кесаянц. Оператор Р. Ватинян. Художник М. Антонян. Композитор Ю. Арутюнян. Звукооператор А. Дроженко.
Роли исполняют: А. Оганян, Э. Микоян, Т. Оганесян, Т. Мхитарян, Р. Костанян, А. Саитросян, М. Карапетян, Г. Арутюнян, А. Нерсесян, Г. Карапетян, А. Шеренц, К. Мкртчян, А. Геодакян, С. Давтян, Л. Мартиросян.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Дорожное происшествие» 7 ч.
Автор сценария А. Джамалов. Режиссер Т. Бекирзаде. Операторы Ш. Шарифов, А. Алекперов, Р. Симонян. Художник. Ф. Ахадов. Композитор П. Бюль-Бюль оглы. Звукооператор В. Джалилов.
Роли исполняют: С. Аслан, В. Панчулидзе, Г. Омаров, К. Магеррамов, Г. Исмаилов.

Киностудия «Казахфильм»

«Три дня праздника», 8 ч.
Автор сценария Л. Макаров. Режиссер С. Райбаев. Оператор Б. Сулеев. Художник А. Ророкин. Композитор Т. Кажгалиев. Звукооператор Г. Шуталова.
Роли исполняют: Г. Дусматова, Т. Сулейманова, Н. Арипбасарова, Р. Рымбаева, С. Мишулин, С. Май-

канова, К. Жакипбаев, В. Харламова, Л. Полохов, Ж. Канрлиев, У. Султангазин, Т. Косубаева, М. Куланбаев, Г. Рахимбаев, Р. Мухамедьярова, Е. Жайсанбаев, Г. Амаидосова, Ж. Керемтаева, М. Бахтыгереев.

Киностудия «Таджикфильм»

«Любовь моя — революция», 9 ч.

Авторы сценария В. Карен, И. Кельдиев. Режиссер О. Тулаев. Оператор В. Белоногов. Художники М. Щеглов, М. Зусманович. Композитор Э. Артемьев. Звукооператоры Э. Мусаэлян, Ф. Хасанова.
Роли исполняют: М. Рахманов, С. Орлова, А. Демьяненко, К. Кнанов, А. Галибин, Э. Романов, З. Хабибуллаев, Х. Касымов, М. Арипова, А. Кожевников, М. Абзалов, А. Касымов, А. Рахимов, В. Васильев, Д. Саидмурадов, М. Махмадиев, Н. Гулямов, Е. Филатов, Х. Рахматов, И. Ашкров, В. Курбанов, С. Хамидов.

Киностудия «Туркменфильм»

«Я пришла навсегда», 8 ч.

Авторы сценария Т. Курбанова, К. Оразсахатов. Режиссер К. Оразсахатов. Оператор А. Карпухин. Художник А. Чернов. Композитор А. Агаджиков. Звукооператор Б. Чарыев.
Роли исполняют: Т. Рустамова, А. Джаллыев, Ч. Бердиев, А. Одаев, Х. Хаджимурадов, А. Оразов, А. Бяшимова, С. Джаллыев, А. Оразова, С. Каррыев, А. Джумаев, Н. Аллабердиев, О. Перикеев, Г. Ташлиев, Н. Самедова, С. Нурназаров, Р. Мухамедов, А. Бердиева, Б. Бабаев.

Зарубежные фильмы

«Йо-хо-хо», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов «Бояна» (Болгария). Автор сценария Валерий Петров. Режиссер Зако Хеския. Оператор Стефан Трифонов. Художник Айсидора Зайднер. Композитор Кирил Дончев.
Роли исполняют: Кирил Варийски, Виктор Чучков, Илия Пенев, Анани Анев, Соня Дюлгерова, Кирил Кабадарков, Георгий Бахчеванов.

«Судьба Балинта Фабиана» (по мотивам романа Йожефа Балажа), 9 ч.

Производство киностудии «Диалог» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Золтан Фабри. Оператор Дьердь Иллеш. Композитор Дьердь Вукан.
Роли исполняют: Габор Конц, Вера Венцель, Йожеф Иваньи, Матьяш Устич.

«Аста, мой ангелочек», 9 ч.

Производство студии ДЕФА (ГДР)
Автор сценария Манфред Вольтер. Режиссер Роланд Эме. Оператор Юрген Ленц. Художник Георг Кранц. Композитор Вольфрам Хайкинг.
Роли исполняют: Эрвин Гешоннек, Аннемоне Хаазе, Курт Бёве, Винфрид Глатцедер, Фред Дельмаре, Марита Бёме.

«Проба микрофона», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест» (Румыния).

Автор сценария и режиссер Мирча Данелюк. Оператор Йон Маринеску. Художник Даниэла Кодарча.
Роли исполняют: Мирча Данелюк, Тора Василеску, Джина Патрики, Георге Негоеску, Адриан Мазараке, Джета Грапа, Василе Иким, Мария Джугету, Константин Челба.

«Малуала», 8 ч.

Производство Кубинского института искусства и кинематографии.

Авторы сценария Хорхе Сотолонго, Серхио Хираль, Роберто Бланко. Режиссер Серхио Хираль. Оператор Рауль Родригес. Композитор Серхио Витнер.
Роли исполняют: Самуэль Клакстон, Роберто Бланко, Адольф Ляурадо, Мигель Наварро, Мигель Гутьерос, Николас Рейносо.

«Пришло время любить», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство студии «Звездафильм» (Югославия).
Автор сценария и режиссер Зоран Чалич. Оператор Миливое Миливоевич. Художники Владимир Гаврич, Слободан Миячевич. Композитор Корнелие Ковач.
Роли исполняют: Риалда Кадрич, Владимир Петрович, Бата Живоинович, Драгомир Боянич, Любиша Самарджич, Дара Чалснич, Милан Срдоч, Марко Тодорович, Илонка Доглар, Душан Тадич, Ана Павлович-Зупанец, Петар Лупа.

«Временная работа», 9 ч.

Производство студий «Авалафильм», Кроатия-фильм» (Югославия)
Автор сценария Предраг Перишич. Режиссер Милан Елич. Оператор Джордже Николич. Художник Миодраг Мирич. Композитор Воислав Костич.
Роли исполняют: Любиша Самарджич, Милена Дравич, Бата Живоинович, Неда Арнерич, Власта Кнезович, Реля Башич, Николо Койо.

«Зеркало треснуло» (по роману Агаты Кристи), 9 ч.

Производство «Эми филмз» (Англия).
Авторы сценария Джонатан Хейлз, Барри Сэндлер. Режиссер Гай Гамильтон. Оператор Кристофер Чэллис. Художник Майкл Стрингер. Композитор Джон Камерон.
Роли исполняют: Анджела Лэнсбери, Эдвард Фокс, Элизабет Тейлор, Рок Хадсон, Джеральдина Чаплин, Тони Кертис, Ким Новак, Морин Беннет, Уэнди Морган.

«Гонорар за предательство», 9 ч.

Производство студии «Фильмауро» (Италия).
Авторы сценария Дино Манури, Массимо де Рита, Лючано де Крешенцо, Эльвио Порта. Режиссер Серджио Корбуччи. Оператор Луиджи Кувейллер. Художник Джантино Буркеллато. Композитор Пино Даниеле.
Роли исполняют: Нино Манфреди, Паоло Стоппа, Уго Тоньяцци, Мариза Лаурито, Дженнаро Ди Наполи, Имма Пиро, Мариза Мерлини, Сал Боргезе.

«Ангар-18», 10 ч.

Производство «Шик Сани Классик продакшнз» (США).
Автор сценария Стивен Торили. Режиссер Джеймс Л. Конвей. Оператор Пол Хипп. Художник Пол Стахэли. Композитор Джон Какавас.
Роли исполняют: Гэри Коллинз, Р. Воэн, Джеймс Хэмптон, Фили Эббот, Джозеф Кампанелла, Памела Беллвуд, Том Халлик, Стивен Кит, Уильям Шаллерт, Даррен Макгэвин.

«Мексиканец в Голливуде», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

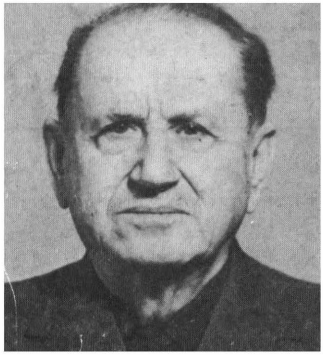
Производство «Колумбия пикчерс» (США).

Авторы сценария Дороти Кингсли, Клод Биньон, Леонард Спигельгас. Режиссер Джордж Сидней. Оператор Джо Макдональд. Художник Тэд Хейворт. Композитор Джонни Грин.
Роли исполняют: Дан Дейли, Ширли Джонс, Морис Шевальс, Бобби Дэрин, Джимми Дюранте, Жа Жа Габор, Грир Гарсон, Жанет Лэй, Тони Кэртис, Джек Леммон, Фрэнк Синатра, Джей Норт, Эдвард Робинсон, Цезарь Ромеро.

«Любовь под вопросом», 9 ч.

Производство «Пари Канн продюксьон — Альп синема» (Франция).
Авторы сценария Андре Кайятт, Жан Лаборд. Режиссер Андре Кайятт. Оператор Жан Бадаль. Художник Ив Моде. Композитор Оливье Дассо.
Роли исполняют: Анни Жирардо, Биби Андерсон, Мишель Галабрю, Мишель Оклер, Жорж Жере.

С 75-летием



Гальперина Александра Владимировича, кинооператора, лауреата Государственных премий СССР, снявшего фильмы «Дела и люди», «Космический рейс», «Трактористы» и другие, профессора ВГИК.

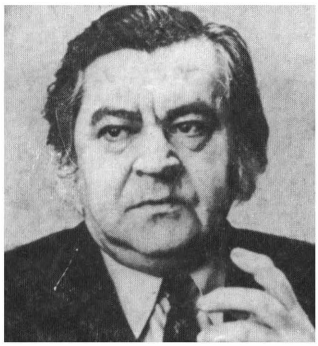
С 75-летием

Шапиро Евгения Вениаминовича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снявшего фильмы «Антон Иванович сердится», «Золушка», «На одной планете» и другие.

С 70-летием

Рунина Бориса Михайловича, критика, автора многих статей о советском кино.

С 60-летием

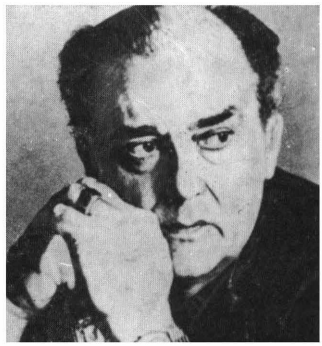


Монахова Владимира Васильевича, кинооператора и кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Ленинской премии, снявшего фильмы «Попрыгунья», «Высота», «Судьба человека», «Оптимистическая трагедия» и другие, поставившего фильмы «Непрошеная любовь», «Про чудеса человеческие», «Незваный гость», «Любовь моя вечная» и другие.

С 60-летием

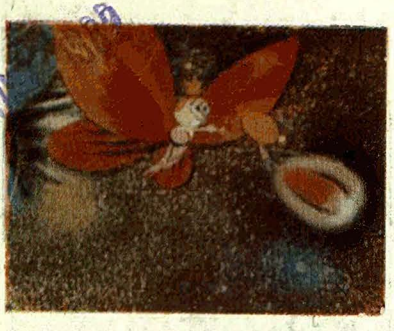
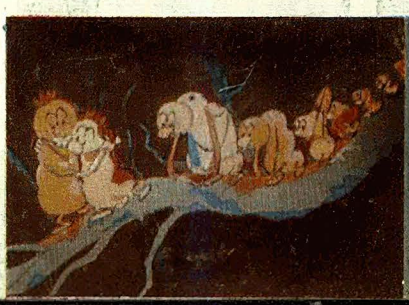
Папанова Анатолия Дмитриевича, народного артиста СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, снимавшегося в фильмах «Живые и мертвые», «Наш дом», «Берегись автомобиля», «В городе С.», «Бриллиантовая рука», «Белорусский вокзал», «День приема по личным вопросам», «Любовь моя вечная», «Отцы и деды» и других.

С 60-летием



Топунца Гургена Ованесовича, народного артиста Армянской ССР, заслуженного артиста Якутской АССР, лауреата Государственной премии Армянской ССР, снимавшегося в фильмах «Лично известен», «В начале века», «Сказание о любви», «Чрезвычайное поручение», «Почтовый роман», «Последний подвиг Камо» и других.

Е50.612



ВСЕСОЮЗНАЯ
ордена «ЗНАКА ПОЧЕТА»
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
198 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР